AUTHOR:
VOLBEHR, THEODOR

TITLE:
GOETHE UND DIE BILDENDE KUNST

PLACE:
LEIPZIG

DATE:
1895

Master Negative #

91-80043-7

COLUMBIA UNIVERSITY LIBRARIES
PRESERVATION DEPARTMENT

BIBLIOGRAPHIC MICROFORM TARGET

Original Material as Filmed - Existing Bibliographic Record

GF
V88 Volbehr, Theodor 1862-
Goethe und die bildende kunst
Leipzig, Seemann 1895 D 5 + [1] + 244 p

414163

Restrictions on Use:

TECHNICAL MICROFORM DATA

FILM SIZE: 35 mm REDUCTION RATIO: 10X
IMAGE PLACEMENT: IA (IIA) IB IIB
DATE FILMED: 5-16-91 INITIALS G.G.
FILMED BY: RESEARCH PUBLICATIONS, INC WOODBRIDGE, CT

IMAGE EVALUATION
TEST TARGET (MT-3)

150mm

6"

Goethe
und die bildende Kunst

Von

Dr. Theodor Volbehr
Direktor des städtischen Museums zu Magdeburg

Leipzig
Verlag von E. A. Seemann
1895.

Vorwort.

„Goethe und die bildende Kunst" — der Titel will nicht etwa besagen, daß auf den folgenden Blättern alles zusammengetragen sein soll, was sich in Goethes Werken auf die bildende Kunst bezieht, oder gar alles das, was sich über Anregungen buchen ließe, die Goethe der bildenden Kunst direkt oder indirekt gegeben; der Titel soll vielmehr in thunlichster Kürze die Frage enthalten: was bedeutete dem großen Dichter die bildende Kunst? welche Stellung nahm sie in seinem Leben ein?

Jede Beantwortung einer solchen Frage muß einen nicht unwesentlichen Beitrag zu der Entwickelungsgeschichte Goethes liefern, da — trotz zahlreicher entgegenstehender Behauptungen — die Geschmackswandlungen Goethes in Bezug auf die bildende Kunst sehr auffallende sind; sie dürfte aber gleichzeitig einen interessanten Beitrag zur Vorgeschichte der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts enthalten, da Goethe in den

engsten Beziehungen zu allen Bestrebungen stand, die am Ausgange des achtzehnten Jahrhunderts auf eine Erneuerung der bildenden Kunst hinarbeiteten.

Ich habe geglaubt, daß eine solche Untersuchung besonders dann von Bedeutung sein könnte, wenn sie sich entschlösse, den Nachdruck auf eine gewissenhafte Durchforschung der Zeiten zu legen, die den eigentlichen Werdeprozeß Goethes enthalten, und wenn sie der Versuchung wiederstände, aus der Spätzeit Goethes ein interessantes Mosaik der Meinungen, Beschäftigungen und persönlichen Beziehungen des einzigen Mannes zusammenzusetzen, wie es schon hundertfach geschehen ist.

Als Goethe die „Propyläen" erscheinen ließ, war er am Ende eines wunderlichen Weges angelangt. Erst ging der Weg durch wechselreiche Gründe, dann auf Bergeshöhen mit köstlicher Fernsicht nach allen Seiten, und endlich führte er zwischen ragenden Felsen zu einem schmalen Ausblick auf ein wunderherrliches Land. Dann endete der Weg. Er führte nicht wieder auf stolze, alle Weiten überschauende Höhen. Aber Goethe war es zufrieden. Der Durchblick, den er erreicht, schien ihm unvergleichlich schön. So ließ er sich behaglich nieder und freute sich seiner, so lange

er lebte. Bisweilen kamen wohl freundliche Erinnerungen an die malerischen Reize halbvergessener Wegstrecken; gern hörte er ihnen zu; aber dann freute er sich wieder seines stillen Platzes mit dem schmalen Blick in das gelobte Land der Kunst.

Mir lag daran, der Weg, den Goethe gegangen, pietätvoll nachzugehen, ihn anderen Augen möglichst kenntlich und seine Eigenart verständlich zu machen, nicht aber das Behagen seines ausruhenden Alters zu zeigen.

Daraus mögen sich die inneren und äußeren Abmessungen dieser Schrift erklären.

Magdeburg, im Juli 1895.

Dr. Th. Volbehr.

Inhalt.

Einleitung.

Im Jahre 1862 gab Christian Schuchardt „Goethes Italienische Reise“ heraus und ließ derselben einen „Bericht über dessen Kunststudien und Kunstübungen bis zum Antritt derselben“ vorangehen. Warme Begeisterung hat dem ehemaligen Privatsekretär Goethes die Hand geführt, und mit eifrigem Bemühen hat er aus „Dichtung und Wahrheit“ und aus den Briefen Goethes an vertraute Freunde die Notizen zusammengestellt, die ihm wichtig erschienen für die Kenntnis dessen, „was Goethe zu seiner Kunstbildung gethan, was er über Kunst gedacht, was er darüber in seinen Werken mitgeteilt, auch wie er sich um praktische Fertigkeit bemüht“ habe. Bei der Aneinanderreihung dieser Notizen verfuhr Schuchardt mit geradezu rührender kritischer Skrupellosigkeit, so daß auch der liebenswürdigste Beurteiler des Werkes in diesem Berichte nichts weiter sehen kann als ein Zusammentragen von brauchbaren und leider auch unbrauchbaren Bausteinen; von einem Versuch, dieselben zu sondern und das gute Material zu einem

gegliederten Bau zusammenzusetzen, von dem Versuch, eine Darstellung der Entwicklung jener „Kunstbildung" Goethes zu geben, zeigt sich keine Spur. Die auffallendsten Widersprüche stehen einträchtiglich neben einander, den Verfasser höchstens zu einer Bewunderung Goethescher Vielseitigkeit anreizend.

Man thäte Schuchardt Unrecht, wollte man ihm daraus einen sonderlichen Vorwurf machen. Schuchardt war zu sehr Privatsekretär, um ganz objektiv seinem Herrn gegenüber zu stehen; — aber verwunderlich ist es, daß in den 23 Jahren, die seither verflossen sind, noch von keiner Seite — soviel mir bekannt — ernstlich der Versuch gemacht worden ist, nachzuholen, was hier versäumt wurde. Obgleich die Beschäftigung mit der bildenden Kunst nach einem Ausspruche Goethes dasjenige Element war, „in dem er die größte Zufriedenheit seines Lebens finden sollte" und obgleich die Zahl der biographischen Monographien über Goethe alljährlich Legion ist, hat man sich mit der Untersuchung einer Materie, die nicht nur für das Verständnis Goethes, sondern auch für die innere Geschichte der deutschen Kunst eine gewisse Bedeutung beanspruchen darf, so gut wie gar nicht befaßt.

Ja, ein Litterarhistoriker von der Bedeutung Carl Goedekes hat bei der Erwähnung der künstlerischen Anschauungen Goethes eine Bemerkung machen können, die den thatsächlichen Verhältnissen geradezu ins Gesicht schlägt, und die dennoch — selbst in Kreisen von

Goethefreunden — bis zum heutigen Tage gläubig hingenommen wird. Goedeke sagt: „die kleineren Aufsätze, welche Goethe gelegentlich über Baukunst, Bildhauerei, Malerei und verwandte Dinge schrieb, umfassen einen Zeitraum von 60 Jahren, und es würde nicht auffallen, wenn zwischen den frühesten und spätesten — Verschiedenheiten der Grundanschauungen angetroffen würden. Eigentliche Widersprüche finden jedoch nicht statt, so daß auch hier die Entwicklung eine stufenweis folgerechte ist." Und doch schreibt Goethe, derselbe Goethe, der in höchster Begeisterung den Manen Erwin von Steinbachs opferte, kaum 13 Jahre später das herbste Urteil, das je über die Gotik gefällt worden ist; und doch schreibt der Bewunderer Rembrandts, der in Dresden die herrlichsten Italiener vernachlässigte, um sich an der niederländischen Kunst zu ersättigen: „Besonders fühle ich hier in Rom, wie viel interessanter denn doch die Reinheit der Form und ihre Bestimmtheit vor jener markigen Roheit und schwebenden Geistigkeit ist und bleibt" und doch nennt derselbe Goethe, der einst kühn und sicher, unbeeinflußt von der Tages-Ästhetik die eigenen festgefugten Ansichten verteidigte, im Jahre 1786 die ästhetischen Maximen seiner Jugend falsch, die bisherige Entwicklung des Künstlers in seinem Innern eine grundverkehrte. „Ich bin wie ein Baumeister, der einen Turm aufführen wollte und ein schlechtes Fundament gelegt hatte; er wird es noch bei Zeiten gewahr und bricht gerne wieder ab, was er

schon aus der Erde gebracht hat, um sich seines Grundes mehr zu versichern und freut sich schon im voraus der gewissen Festigkeit seines Baues."

Es sind das doch eigentlich Widersprüche, die an charakteristischer Schärfe nichts zu wünschen übrig lassen. Oder will man wirklich behaupten, daß die natürliche „stufenweis folgerichtige Entwicklung" jenen Umschwung bedinge, der zwischen dem Grundgedanken der „Deutschen Baukunst" und denen der Propyläen bemerkbar ist? Ist es eine schlichte Folgerichtigkeit, wenn die Forderung, daß die Kunst auf eigenem Volksboden erwachse, daß sie eine nationale sei — wie Goethe es in Straßburger Zeiten verlangt hatte —, wenn diese Forderung in Römischen Zeiten in ihr striktes Gegenteil verwandelt wird und der deutschen Kunst eine Gefolgschaft auf den Bahnen antiker Kunst empfohlen wird?

Und wenn nicht, wie will man dann den auffallenden Gang Goethescher Kunstanschauungen erklären? Zwischen dem Jahre 1776 und dem Jahre 1789 veröffentlicht Goethe kein einziges Wort, das sich auf das Gebiet der bildenden Kunst bezöge; und als 1789 zum erstenmal wieder künstlerische Publikationen an die Öffentlichkeit treten, erscheinen sie dem Werke von 1775 gegenüber nicht etwa in einem Verhältnis wie die Frucht zur Blüte, sondern sie stehen in direktem Widerspruch zu einander. Nun pflegt man allerdings zu behaupten, daß sich dieser Wandel aus der italienischen Reise und den gewaltigen Eindrücken der südländischen

Kunst zwanglos erkläre. Seltsamerweise widerspricht dem aber Goethe selbst. Wenigstens erklärt er vor seinem Eintreffen in Rom einmal über das andere, daß seine Ansichten durch die ihn umgebenden Denkmäler der Kunst lediglich gefestigt würden, daß er sich freue, seine Gedanken bestätigt zu finden.

Nun wohl — wird man antworten — so hat erst Rom selbst ihn in den ästhetischen Anschauungen seiner Jugend wankend gemacht. Solcher Annahme stehen aber wiederum die Thatsachen widersprechend gegenüber. Hätte Goethe bis zu seinem Eintreffen in Rom an der Dogmatik seiner „Deutschen Baukunst" festgehalten, dann hätte er nicht an allen gotischen Bauwerken — selbst an dem herrlichen Regensburger Dom — nichtachtend, ja verachtend vorbeigehen können, dann hätte er, der in jungen Jahren den stofflichen Vorwurf für die Nebensache gehalten, nicht sehen, beim ersten Schritt über die Alpen der Maxime Ausdruck geben können, daß für den Künstler alles auf die Wahl des Stoffes ankomme. Und wenn wir dann sehen, wie Goethe, schon bevor er nach Rom kommt, von Bologna aus an Frau von Stein schreibt, daß er unter allen Meistern der Kunst nur dem Palladio und dem Raphael das Beiwort „groß" unbedingt gebe, da „an ihnen nicht ein haarbreit Willkürliches sei," während Goethe früher die Willkür als kunstbefruchtend gepriesen; wenn wir hören, daß er schon in Bologna die Griechen als das einzige Kunstvolk anerkannt, daß er selbst die

Römer nur als Barbaren gelten läßt, die „das Schöne raubten, wie man ein schönes Weib raubt“ und wenn wir uns vergegenwärtigen, daß Goethe sich in allen diesen Beziehungen lediglich über die Festigkeit seiner seitherigen Anschauungen freut, dann drängt sich wohl die erstaunte Doppelfrage auf: auf welche seitherigen Anschauungen sich Goethe in den ersten Monaten seiner italienischen Reise bezieht und in wiefern dieser Standpunkt durch den Aufenthalt in Rom wesentliche Veränderungen erlitten haben sollte.

Man sieht, mit Goedekes oberflächlichem Wort ist nicht viel anzufangen. Widersprüche sind einmal vorhanden, Widersprüche zwischen den freien, helläugigen Ansichten der Jugend und den klassizistischen Anschauungen späterer Jahre. Und je mehr man sich in das Studium dieser Widersprüche vertieft, desto stärker wird in einem das Verlangen, die Gründe für den Klassizismus Goethes in seinen Beziehungen zur bildenden Kunst kennen zu lernen. Wie war es möglich, daß Goethe, der Tiefste, Ursprünglichste aller Deutschen des achtzehnten Jahrhunderts, der feinfühligste Interpret des Germanentums, ein geradezu fanatischer Apostel des Klassizismus werden konnte, das ist die Frage, die einen nicht wieder losläßt, wenn man sich einmal ernstlich mit den Kunsttheoremen und Kunstempfindungen Goethes befaßt hat. In der Beantwortung dieser Frage liegt vielleicht ein gut Stück neuerer Kunstgeschichte. Es ist ein ziemlich aussichtsloses Unternehmen, die Bedeutung solcher Wandlungen — wie es neuerdings üblich geworden ist — dadurch abzuschwächen, daß man die angebliche Thatsache stark betont, Goethe habe im Alter den klassizistischen Irrtum seines Lebens eingesehen. Es kann unmöglich für den Kulturhistoriker darauf ankommen, die letzten Äußerungen eines großen Mannes zu buchen, wenn er den Ideengehalt eines Zeitalters und seine Beziehungen zu demselben charakterisiren will; es kommt lediglich darauf an, die Thaten und Worte frischer, sich entwickelnder und gesättigter Kraft vorzuführen und ihre Wirkung abzuschätzen. Und da wäre es Sophisterei, wollte man in der Entwicklungsgeschichte Goethes, soweit sie sich auf die bildende Kunst bezieht, nicht den Klassizismus als den Höhepunkt (im Sinne Goethes gesprochen) als den eigentlichen Abschluß der Entwicklung charakterisiren. Goethe hat zu Großes für die Menschheit geleistet, als daß seine Ansprüche — auf welchem Gebiete immer — lediglich als willkommene Citate für die heterogensten Anschauungen benutzt werden dürften. Und doch lehrt einem jede Tagesrecension, wie aus Goethes kunsttheoretischen Äußerungen bald hier bald dort ein Wort losgelöst wird, um bald diese bald jene Ansicht wirkungsvoll zu unterstützen.

Wer ein Interesse an der geistigen Persönlichkeit Goethes hat, der hat auch die Verpflichtung, diesem Unfug thunlichst zu steuern, sich selbst klar zu werden über den eigentlichen Kern der Künstlerpersönlichkeit

in Goethe und über die Eigenart ihrer Entwicklung; und dann weiter Sorge zu tragen, daß Mißverständnisse und falsche Folgerungen das Bild nicht immer aufs neue verzerren.

Jetzt, wo ein Bienenfleiß sondergleichen fast jedes Wort seines Mundes, fast jeden Buchstaben, der einer Goetheschen Feder entflossen ist, gebucht hat, ist es minder schwer, als es zu Schuchardts Zeiten war, zuverlässiges Material für eine derartige Untersuchung zu erhalten. Und doch würde man bisweilen ratlos vor einer Äußerung Goethes, vor einer neuen Wendung seiner Anschauungen stehen, wenn man nichts weiter thun wollte, als die Weimarer Ausgabe von „Goethes Werken" vorsichtig ausbeuten. Goethe hat einmal gesagt: „Wenn man sich einen Begriff von einem Menschen machen will, so muß man vor allen Dingen sein Zeitalter studieren — wobei man ihn ganz ignorieren könnte — sodann aber zu ihn zurückkehrend, in seiner Unterhaltung die beste Zufriedenheit fände." Das gilt in ganz besonderem Maße von Goethe. Die Jahre der frischesten Aneignungskraft brachten ihn mit allen wesentlichen Bemühungen, die auf eine Verjüngung der Kunst abzielten, in nahe Verbindung. Seine Jugend fiel mitten in die Zeit hinein, in der die alte Kunst des Rokoko-Zeitalters abstarb und die ersten Keime einer neuen Kunstepoche hervorbrachen. Es wäre seltsam, wenn davon in den Beziehungen des jungen Goethe zur bildenden Kunst nichts zu spüren wäre,

und es wäre ein Fehler, wenn die Empfindungen, die Gedanken und Kunsttheoreme der Zeitgenossen als bedeutungslos, als nicht vorhanden betrachtet würden.

Wenn man aber diese erste Epoche Goethes als Kunstfreund begriffen hat, wenn man den Boden kennen gelernt hat, aus dem die Begeisterung für den Straßburger Münster und für die reale Kunst der Niederländer emporwuchs und wenn man dann mit Goethe nach Weimar übersiedelt, dann gilt es, von allen Zeitströmungen ebenso völlig zu abstrahieren, als man sich vorher mit ihnen beschäftigt hat, alles Drängen und Pochen der neuen Gedanken zu vergessen und in Goethe selbst und seiner äußeren Lebensstellung die Motivirungen für die wunderlichste Wandlung zu finden, die je ein Geistesgroßer durchgemacht hat. Wie Schiller sich in seiner berühmten Charakteristik des Werdeprozesses seines großen Freundes ausdrückt, hatte Goethe sich in Weimar genötigt gesehen, — da er nun einmal „in eine nordische Schöpfung geworfen" worden — das, „was seiner Imagination die Wirklichkeit vorenthielt, durch Nachhülfe der Denkkraft zu ersetzen und so gleichsam von innen heraus und auf einem rationellen Wege ein Griechenland zu gebären." Goethe erkannte, daß er in seiner Jugend, „in derjenigen Lebensepoche, wo die Seele sich aus der äußeren Welt ihre innere bildet, von mangelhaften Gestalten umringt" gewesen und schon „eine wilde und nordische Natur in sich aufgenommen" habe, aber als sein „siegendes,

seinem Material überlegenes Genie diesen Mangel entdeckte," da korrigirte er diesen Mangel „nach dem besseren Muster, das sein bildender Geist sich erschuf". Da Goethe diese Charakteristik als die mit „freundschaftlicher Hand gezogene Summe seiner Existenz" anerkennt, so wird man nicht umhin können, nach den Gründen für eine so starke psychologische Umwälzung zu forschen. Erst wenn man diese gefunden hat, wird man die Berechtigung haben, ein Urteil darüber zu fällen, ob Goethe recht gesehen, wenn er in der Anschauungswelt seiner Frühzeit einen „Mangel" sah und ob die Verbesserung dieses Mangels in der That für ihn selbst und für seine welthistorische Bedeutung einen Fortschritt bedeutete oder nicht.

I.

Frankfurter Eindrücke.

Gwinner, der Kunstchronist Frankfurts, äußert bei Gelegenheit eines Rückblickes auf die verstorbenen Kunstfreunde und Sammler der Heimatstadt sein Erstaunen über das lebhafte Kunstinteresse des vorigen Jahrhunderts und nennt es „auffallend", daß „ungeachtet des allgemeinen Rückgangs der Künste sich dennoch die Zahl ihrer Verehrer im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts bedeutend vermehrt" habe.

Vielleicht ist diese Thatsache weniger auffallend als sie dem flüchtigen Blick erscheinen mag.

Überblickt man die geistige Kultur der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, so tritt einem auf allen ihren Gebieten die gleiche Erscheinung entgegen: ein lebhaftes Streben nach Erweiterung des Gesichtskreises, ein Bildungsdurst, dem die Unersättlichkeit des Wissensdurstes eignet, der aber niemals nach verborgenen Quellen Verlangen trägt.

Nach dem Tode des großen Anregers Leibniz, der

nach dem Worte Friedrichs des Großen für sich allein eine Akademie vorstellte, zeigten sich die wissenschaftlichen Landstriche, auf deren Kulturfähigkeit er hingewiesen hatte, so ausgedehnt, daß sich die gelehrte Welt auf Jahrzehnte hinaus damit genügen mußte, sich eine gewisse Terrainkenntnis zu erwerben.

Wie man sich durch die „Ermahnung an die Teutsche, ihren Verstand und Sprache besser zu üben", und durch die „Unvorgreifliche Gedanken betreffend die Ausübung und Verbesserung der teutschen Sprache" veranlaßt fühlte, neben den klassischen Sprachen nunmehr auch den älteren germanischen Sprachen ein selbständiges Studium zu widmen, so brachte Leibnizens starke Betonung der Geschichte als einer Erfahrungswissenschaft, deren einzige Basis echte Zeugnisse seien, die Urkundenpublikationen in Fluß und regte zu einer Systematisirung der historischen Quellen und zu zusammenfassenden Überblicken an.

Aber wie man bei den Regesten über ein äußerliches, rein lexikographisches Interesse nicht hinauskam, so gelangte man auch bei geschichtlichen Darstellungen zu keiner Vertiefung in den Gegenstand; für eindringende Monographien fehlte es an Konzentrationskraft. Dieselbe Zeitströmung, die in der Philosophie zum Wolffianismus führte, die einem „System" zu Liebe die tiefen, aber sporadischen Gedanken eines Leibniz verflachte und um einer präzisen Fassung des Ausdrucks, um einer Formel willen gern auf die

charakteristische Schärfe des Inhalts verzichtete, dieselbe Zeitströmung führte eben auf allen Gebieten zu einer Art von philologischem Rationalismus. Man war ungemein gründlich in der Betrachtung der Oberfläche, aber man stieg nicht in die Tiefe hinab, Systemmacher und Kompilatoren gaben der Wissenschaft ihr Gepräge.

Und was von den zünftigen Gelehrten dieser Zeit gilt, das gilt — mutatis mutandis — in erhöhtem Maße von den Gebildeten. Seitdem man durch Real-Lexikon, durch Chrestomatien und „Eselsbrücken" dem Schüler den Weg in das Heiligtum der klassischen Welt erleichtert, seitdem die historische Journalistik weitere Kreise mit Bildungsstoffen versah und geschäftige Übersetzer dafür sorgten, daß die Kenntnis der griechischen und römischen Autoren nicht mehr von dem Studium ihrer Sprache abhängig war, mit einem Wort, seitdem die Wissenschaft popularisirt wurde, wuchs der Interessenkreis des Zeitalters ins Ungemessene. Auf das Zeitalter der großen Polyhistoren folgte das der „vielseitig Gebildeten". Wissenschaftlicher Ernst verquickte sich mit der Naschhaftigkeit des Bildungseifers und schuf den modernen Typus des Liebhabers.

Nirgends tritt uns diese Erscheinung schärfer und charakteristischer entgegen als in den Beziehungen des achtzehnten Jahrhunderts zur bildenden Kunst.

Galt dem Gelehrten die Kenntnis der Kunst als ein „notwendiger Bestandteil philologischer Erudition",

demzufolge nicht nur die Archäologie in den Rahmen der akademischen Vorlesungen eingeführt werden mußte, sondern auch eine dilettantische Beschäftigung mit der Kunst erwünscht schien, so bethätigte der weitere Kreis der akademisch Erzogenen in dem Sammeln und Sichten künstlerischer Erzeugnisse den Trieb nach einer geschmackvollen Verbreiterung der Kenntnisse. Wie man Naturaliensammlungen anlegte, so umgab man sich mit Gemälden, stellte Gemmenschränkchen auf, füllte umfängliche Mappen mit Kupferstichen und Zeichnungen und begann im Bestimmen künstlerischer Eigenart den kritischen Blick zu üben. Die Kennerschaft wurde ein Ruhmestitel und das Geschlecht der Sammler schoß immer üppiger empor.

Vielleicht nirgends üppiger als in der alten Reichsstadt Frankfurt.

Wie sehr man hier den Ruhm zu würdigen wußte, ein verständnisvoller Hüter der „zu anmutigen Gelehrsamkeit gehörigen Sachen" zu sein, beweist nichts schlagender als die Thatsache, daß in den Jahren 1781 bis 86 nicht weniger als sechs sehr große Privatsammlungen unter den Hammer kamen, die selbverständlich nur ein Bruchteil der Kabinette und Galerien bildeten, die daselbst der ersten Hälfte des Jahrhunderts ihre Gründung verdankten.

Das Frankfurt des achtzehnten Jahrhunderts ging in manchen Stücken einen ruhigeren und festeren Gang als die Städte im Reiche. Wenn es dem Luftzug der

Zeit auch nicht die Thore versperren konnte, so gab es sich doch weniger schnell neuen Eindrücken hin und weniger pietätlos warf es das Gewohnte, Alte in den Winkel. Eine ehrenfeste Gediegenheit beherrscht das gesellschaftliche Leben, ein konservirender Zug giebt dem Treiben der Gegenwart eine wärmere Farbe. Aus dem Bilde, das Joh. Mich. von Loen, der Großonkel Goethes, in seinen „Gesammelten kleinen Schriften" (1749—52) von seiner Vaterstadt entwirft, leuchtet uns überall die behagliche Daseinsfreude einer gesunden Tüchtigkeit entgegen. Wir sahen den soliden Reichtum der Stadt, lernen in der peinlichen, holländischen Reinlichkeit des Hauses den starken Sinn für das intime häusliche Leben kennen und freuen uns an dem lokalpatriotischen Selbstbewußtsein des kleinen Mannes.

Man kann als den Grundzug des damaligen Frankfurter Wesens eine gewisse satte Genügsamkeit bezeichnen Wie gern sich auch der freie Bürgersinn das Recht der Kritik an kleinen Mängeln des Gemeinwesens wahrt, „der geringste Tagdieb weiß sich doch groß damit, ein freyer Reichsbürger zu seyn". Und wer nun gar in der freien Reichsstadt ein Amt bekleidete — und es gab nach der Aussage des Herrn v. Loen nur wenig Bürger, die nicht „eine Würde oder Ämtchen" besessen hätten — der fühlte sich doppelt stolz als Frankfurter.

Es ist begreiflich, daß sich dieser Bürgerstolz in den oberen Kreisen, im Patriziat und im Großkaufmannsstande, besonders in der Richtung auf eine glänzende

Lebensführung und auf eine werkthätige Anteilnahme an der Entwicklung des städtischen Lebens ausbildete und daß dadurch dieses starke bürgerliche Selbstbewußtsein sowohl direkt wie indirekt einen bedeutsamen Einfluß auf die Stellung des vornehmen Frankfurter Hauses der Kunst gegenüber ausübte.

Der Ehrgeiz, eine reich ausgestattete Wohnung zu besitzen und das Interesse an allen auf Frankfurter Boden gewachsenen Dingen entwickelten den zeitgemäßen Sammeleifer zu einer wahren Leidenschaft und schufen der Kunst — und insbesondere der örtlichen Malerei — in zahlreichen Häusern ein gastliches Heim. Das Mäcenatentum stand in Frankfurt in hohem Flor. Allerdings ein Mäcenatentum, das sein Interesse zwischen dem Ansammeln alter reichsstädtischer Verordnungen, dem Ankauf von Porträts verstorbener Frankfurter und dem Protegieren zeitgenössischer Künstler gewissenhaft zu teilen wußte und das gleichzeitig — dem in die Weite strebenden Zug der Zeit den Tribut zahlend — durch allerlei fremdländische Schätze die Sammlungen der Frankofurtensien zu ergänzen suchte.

Das war denn auch die künstlerische Atmosphäre, die den jungen Goethe im elterlichen Hause umgab und unter deren Einflüssen sich die ersten Ansätze einer schnell und reich sich entwickelnden Kunstliebe bildeten.

Er selbst berichtete in Dichtung und Wahrheit von den mannigfachen Sammelneigungen des Vaters. „Eine vortreffliche Landkartensammlung der Schenkischen und

anderer damals vorzüglicher geographischer Blätter, jene obenerwähnten Verordnungen und Mandate, jene Bildnisse, ein Schrank alter Gewehre, ein Schrank merkwürdiger venezianischer Gläser, Becher und Pokale, Naturalien, Elfenbeinarbeiten, Bronzen und hundert andere Dinge wurden gesondert und aufgestellt.“ Und diese Aufzählung ist noch keineswegs vollständig; in ihr fehlt sogar die bedeutendste Abteilung unter den Kunstschätzen des Herrn Rat, die Sammlung der Gemälde einheimischer Künstler.

Daß bei solch wunderlichem, aber durchaus dem Zeitcharakter entsprechendem Zersplittern des Interesses von einem eingehenden Verständnis auf keinem Gebiete so recht die Rede sein konnte, ist um so mehr begreiflich, als doch nur die Muße der im achtzehnten Jahrhundert eine so große Rolle spielenden „Nebenstunden“ für die Sammlungen verwandt werden konnten. Auch in Bezug auf die Gemälde, die doch anscheinend den Löwenanteil seines Interesses erhielten, kann man dem Vater Goethes keineswegs ein eingehendes Verständnis nachrühmen. Er sammelte mit Eifer und Gewissenhaftigkeit, aber sein Thun entbehrte jeglicher Vertiefung in die Objekte seines Sammeleifers. Wie er sich der äußeren Übereinstimmung halber mühte, alle lateinischen Schriftsteller in Quartform zu erhalten, und wie er die Schätze seiner Bibliothek nach der Qualität ihrer Einbände aufstellte, den vornehmen Franz- und Halbfranzbänden sein Studierzimmer zum

Aufenthalt anwies, während die schlichten Pergamentbände sich mit einem Mansardenstübchen begnügen mußten: so unterwarf er auch seine Gemälde den Prinzipien einer nüchternen Ordnungsliebe. In einem Zimmer neben der Studierstube hingen dieselben in Reih und Glied, nicht nur symmetrisch angeordnet, sondern auch allesamt in die gleichen schwarzen, mit Goldleisten verzierten Rahmen eingespannt.

Wie wenig nun auch ein derartiges Betonen einer geregelten Äußerlichkeit der künstlerischen Eigenart des einzelnen Bildes gerecht wurde, sie hinderte doch in keiner Weise die Ausübung einer lebhaften Künstlerprotektion, ja sie begünstigte dieselbe geradezu. Boten doch die lebenden Künstler die große Annehmlichkeit, daß sie für Bestimmungen über Format und Charakter des Bildes zugänglich waren und somit die Symmetrie der Anordnung keinerlei Gefahr aussetzten. Zudem war der Rat Goethe der Ansicht, daß es sich mit den Gemälden just so verhalte wie mit den Rheinweinen. „Nach Verlauf einiger Zeit werde der neue Wein auch ein alter, ebenso kostbar und vielleicht noch schmackhafter. In dieser Meinung bestätigte er sich vorzüglich durch die Bemerkung, daß mehrere alte Bilder hauptsächlich dadurch für den Liebhaber einen großen Wert zu erhalten schienen, weil sie dunkler und bräuner geworden, und der harmonische Ton eines solchen Bildes öfter gerühmt wurde. Mein Vater versicherte dagegen, es sei ihm gar nicht bange, daß

die neuen Bilder künftig nicht auch schwarz werden sollten; daß sie aber gerade dadurch gewönnen, wollte er nicht zugestehen.“ So berichtet uns der Sohn.

Solchen Anschauungen entsprechend war der Bildersaal im Goetheschen Hause — seinen wesentlichsten Bestandteilen nach — ein Spiegelbild der gleichzeitigen Frankfurter Kunst. So muß denn die Frankfurter Kunst für das erwachende Empfinden künstlerischer Eindrücke und für das wachsende Interesse Goethes an der Kunst während der Frankfurter Jugendjahre von größter Bedeutung gewesen sein. An der empfänglichen Natur des Knaben konnte eine Kunst nicht spurlos vorübergehen, mit der er täglich in Berührung kam und deren Leistungen durch die rückhaltlose Anerkennung des Vaters in das hellste Licht gerückt wurden.

Die Frage nach dem Charakter dieser Kunst enthält somit auch die Frage nach der Beschaffenheit der ersten Einflüsse künstlerischer Art, der sich das Gefühlsleben Goethes hingab.

Dieselben Züge, die das wissenschaftliche und das schöngeistige Leben der Zeit trägt, zeigt auch die deutsche Kunst des aufsteigenden achtzehnten Jahrhunderts: die gleiche Aneignungslust, das gleiche Streben in alle Weiten. In Frankreich, in den Niederlanden, in Italien ist sie daheim, überall sammelt sie mit Eifer und Geschick, was sie zu nutzen vermag, aber sie läßt sich am Zusammenlesen genügen. Sie kennt nur die Oberfläche. Und selbst, wenn sie sich in die dämmernde

Heimlichkeit niederländischer Kunst hineinträumt oder nachahmend für Poussin'sche Landschaften schwärmt, so kommt sie doch nicht über ein flüchtiges Anempfinden hinaus. Nicht einmal, daß sie sich durch die Wahrhaftigkeit holländischer Sittenbilder angeregt fühlt, im eigenen Hause und beim eigenen Volke einzukehren und daß sie sich durch das Studium fremder Landschaftsbilder antreiben läßt, sich in die Natur selbst hinein zu leben.

Die Kunst holt sich ihre Nahrung nicht mehr an der Quelle; und wenn sie es doch einmal versucht, dann zeigt sie, daß sie es verlernt hat, aus der Tiefe und aus dem Vollen zu schöpfen, daß sie nur mehr spärliche Tropfen aufzufangen weiß.

In kleinen und großen Residenzen blüht die Phrase à la Louis XV; französische Künstler führen den Reigen an und deutsche Halbtalente folgen ihnen behenden Fußes. Daneben üben sich die Hofmaler in dem Stil der Stilmengerei und haschen nach dem Ruhm der Verwandlungskünstler.

Ruhiger und gemessener ist der Schritt der Kunst in den alten Reichsstädten. Die Nachahmung fremder Meister bildet auch hier das Wesen künstlerischer Thätigkeit, aber diese Nachahmung ist einseitiger und liebevoller. Sie vertiest sich in ihr Vorbild und versucht, ihm auf den Wegen seines Schaffens nachzugehen, und bisweilen ereignet es sich dann, daß sie unversehens auf die Fährte der Natur gerät.

Die Frankfurter Kunst trägt solchen Charakter. Während man anderswo auf malerischgetürmten Wolkenballen den französisirten Olymp zu himmlischen Staatsaktionen versammelte, begnügte man sich hier mit der Darstellung jener anspruchslosen irdischen Welt, die man die eigenste Domäne der niederländischen Kunst zu nennen gewohnt ist. Das stille Leben im Hause, Blumen- und Fruchstücke, grasendes Vieh auf sonnigen Wiesen, Landschaften mit lichten Fernen und freundlichen Thälern, das waren die Vorwürfe, denen das Geschlecht der Schütz und Trautmann, der Junker und Hirt — Koryphäen der Frankfurter Kunst — ihren Pinsel lieh. Ein weicher Frieden herrscht in dieser Kunst. Selbst wenn sich einmal die Phantasie Trautmanns zur Darstellung einer Feuersbrunst begeistert, glaubt man es den Flammen anzumerken, daß sie nur einem Beleuchtungseffekt zu Liebe die stille Beschaulichkeit der gewohnten Sujets durchbrechen.

Wie sich überall in Deutschland, wo das Bürgertum zu Wort kam, seit dem Verharschen der Wunden, die der dreißigjährige Krieg geschlagen, ein Genügen an dem ruhigen Gleichmaß des Tages, eine Freude an der Stille bemerkbar macht, so tritt uns auch in der Frankfurter Kunst — im Gegensatz zu der Kunst der Residenz — eine rührende Schlichtheit und Anspruchslosigkeit entgegen. Und weil die Niederländer die einzigen Maler gewesen, welche die bescheidene Poesie der germanischen Gemütlichkeit in ihren Bildern zu Ehren

gebracht, so war es selbstverständlich, daß nicht die französische, sondern die niederländische Malerei bei der Frankfurter Kunst zu Gevatter stand. Keiner der Frankfurter Maler seiner Zeit hat den Versuch gemacht, sich von den Einflüssen der wahlverwandten und doch so weit überlegenen Kunst frei zu halten.

Auf Schritt und Tritt begegnen wir in den Bildern der Junker, Trautmann, Schütz, Hirt u. a. Anklängen an bekannte Niederländer; schien es doch manchem von ihnen ein hoher Ruhm, an die Kunst eines großen Mannes zu erinnern, wohl gar würdig befunden zu werden, für die Sammlung eines Kenners ein Pendant zu einem Rembrandt anzufertigen.

Aber neben solchen Beweisen künstlerischer Unselbständigkeit verrät doch manches Bild ein schüchternes Streben nach einer gewissen Unabhängigkeit des Blicks, bisweilen sogar ein direktes Studium der Natur. Schütz war nicht der einzige, der Reisen an den Rhein und in die Schweiz machte, um seine Studienmappe mit Wasserfällen, alten Mühlen und Felspartien zu füllen. Die einseitige Beschäftigung mit den großen Naturalisten führte nahezu von selbst zu der Lehrmeisterin derselben, der wirklichen Natur, zumal in einer Zeit, wo in den Deutschen die erste schülerhafte Neigung für die bald mit Leidenschaft umworbene Natur erwacht war.

Seit Leibniz, auch in diesem Punkte ein Bahnbrecher, Natur und Natürlichkeit wieder in ihre Rechte

eingesetzt hatte, war nach und nach der Sinn für das Leben der Natur bei den Deutschen zurückgekehrt, und sie hatten ihre Herzen weit und weiter der englischen Schwärmerei für Freiheit, Wahrhaftigkeit und Natur geöffnet, in die sich nach der Erlösung von der aufgedrungenen Fremdherrschaft das aufathmende Gefühlsleben der Engländer ergossen hatte. Aber dieser Sinn für die Natur hat noch nichts von seinem Rousseau-schen Trotz, von der Kulturfeindlichkeit der Stürmer und Dränger. Das Wort „Natur" ist noch kein Kampfgeschrei geworden, man spricht es aus mit der Klangfarbe freundlicher Zuneigung. Elegien und Idyllen erzählen von sonnigen Wiesen und schattigen Thälern und schaffen eine Traumwelt von Schäfern und Schäferinnen. Es ist eine friedliche Natur, in der man keine Stürme und keine Gewitter kennt, einer Natur von liebenswürdigen Formen. Die schlichte Gegenwart der Natur bot der Zeit noch so viel des neuen, daß sie kaum je das Bedürfnis hatte, nach besonderen Naturerscheinungen Ausschau zu halten.

So tragen denn auch diejenigen Gemälde Frankfurter Künstler, an denen man die Beschäftigung mit der Natur deutlich wahrnimmt, einen idyllisch heiteren Charakter ohne individualisirende Eigenart. Es gilt dies in besonderem Grade von den Arbeiten des gefeierten Malers Chr. G. Schütz.

Das Urteil, das der fleißige Kunstfreund Hüsgen über dieselben fällt, wenn er 1780 schreibt: „Die An-

mut seiner Landschaften in der glücklichen Wahl der darinnen vorkommenden schönen Gegenden, seine saftigen Vorgründe, Gebirge mit alten verfallenen Schlössern, klares fließendes und abstürzendes Wasser, anmutige Fernen, eine leichte Luft, alles dieses mit Schützens angenehm warmen Kolorit verbunden, wird bei der Nachwelt eben so willkommen sein, als es allen Kennern in unseren Tagen ist," dieses Urteil giebt das Wesen der Schütz'schen Kunst und die Geschmacksrichtung der Zeit sehr bezeichnend wieder. Nicht die Landschaft als Ganzes, sondern die Trefflichkeit all' der Einzelheiten, aus denen sie sich zusammensetzt, interessirt. Es fehlt Künstlern wie Kennern der Blick für die Einheit des Künstlerwerkes. Man glaubt auch der Natur gegenüber eklektisch verfahren zu können, wie man es in dem Nachahmertum des Zeitalters gewohnt war. So schuf man Mosaikarbeit.

Es entspricht durchaus diesem Verfahren, wenn wir auch in Frankfurt — wie es in den Niederlanden Sitte gewesen — in dem Rahmen eines Bildes bisweilen die Arbeit verschiedener Künstler vereinigt finden. Bekannt ist die Erzählung Goethes von der Marotte des Königslieutenants: „Da nämlich der eine Maler Figuren, der andere die Mittelgründe und Fernen, der dritte die Bäume, der vierte die Blumen am besten arbeitete, so kam der Graf auf den Gedanken, ob man nicht diese Talente in den Bildern vereinigen und auf diesem Wege vollkommene Werke hervorbringen könne."

Mag dieser wunderliche Einfall ungewöhnlich weit gehen, so ist es doch sicher, daß Figuren-, Landschafts- und Tiermaler sich gern zu gemeinsamer Arbeit zusammenthaten. Die Landschaften von Schütz sind, wie Gwinner berichtet, „häufig von F. W. Hirt mit Tieren staffirt; in späterer Zeit liehen ihm Trautmann, selbst S. L. E. Morgenstern und zuweilen auch Pforr ihre Pinsel, um seine Architekturstücke mit schönen Figuren auszustatten."

Damit war denn allerdings von vornherein auf eine künstlerische Geschlossenheit des Bildes Verzicht geleistet, der Dekorationskunst aber Thor und Thür geöffnet.

Die außerordentlich rege Nachfrage, die in Frankfurt nach Werken der einheimischen Künstler stattfand, trug das Ihre dazu bei, die Thätigkeit in diese Richtung hineinzulenken. Schütz, der Lieblingsmaler der Frankfurter, ging auch in dieser Beziehung seinen Genossen voraus. „In Frankfurt gehörte es in den höheren Kreisen zum guten Geschmack, die Säle und Prunkzimmer mit Landschaften und Architekturen von Schütz und nur von Schütz auf Leinwand in Ölfarben ausschmücken zu lassen." Und das ist nicht etwa so zu verstehen, als hätten diese Gemälde eingerahmt an den Wänden gehangen, sie wurden vielmehr in die Tapete selbst eingefügt. In ähnlicher Weise, wie die Bilder, welche Graf Thoranc nach den Maßen der Zimmer seines Bruders im „Tapetenstil" anfertigen ließ, auf

losen, je nach der Wandabteilung breiteren und schmäleren Bahnen gefertigt waren, so muß man sich auch die Gemälde vorstellen, die zur Ausstattung jener Prunkräume dienten. Das Goethesche Haus scheint auch in dieser Beziehung zu den „höheren Kreisen" gezählt zu haben; wenigstens glaubt man eine derartige Wandbekleidung von der Hand Schütz' für dasselbe in Anspruch nehmen zu können.

Für weitere Kreise arbeitete in der gleichen Richtung der Maler Nothnagel, der die Tapetenkunst völlig fabrikmäßig betrieb und jedem Geschmack und jeder Zahlungskraft gerecht zu werden suchte. Sein Lager umfaßte jede Art von Tapeten, von den „ordinärsten" an, die mit Formen bedruckt wurden, „bis zu den feineren und feinsten, auf welchen bald chinesische und phantastische, bald natürliche Blumen abgebildet, bald Figuren, bald Landschaften durch den Pinsel geschickter Arbeiter dargestellt wurden", Arbeiten, „denen man einen gewissen Kunstwert kaum versagen konnte."

Man sieht: die Grenze zwischen Kunst und Handwerk ist eine durchaus flüssige. Die Künstler, die allerdings noch zu einer Zunft zusammengeschlossen waren, sind Handwerker so oft man es wünscht. Selbst Künstler, die gewohnt sind, mit spitzem Pinsel die gewissenhaftesten Tafelbilder anzufertigen, halten es nicht unter ihrer Würde, „für gute Bezahlung" ein wenig in die Breite zu gehen und Zimmerdekorationen anzufertigen. Ein Künstler wie Junker, der „in seiner künstlichen und zierlichen Weise" Blumen, Käfer und Schmetterlinge, Viktualien und allerhand metallenes Gerät darzustellen liebte, dessen Stolz es war, David de Heem und Jan van Huysum an gewissenhafter Technik zu erreichen, ließ sich doch bereit finden, an der Tapetenmalerei für den Grafen Thoranc teil zu nehmen und „mit Blumen und Früchten manche Abteilung zu verzieren."

So zeigt die Frankfurter Kunst eine seltsame Mischung von Nachahmung, Naturstudien und Handwerklichkeit. Man möchte bisweilen sogar die Frage überlegen, ob die Bezeichnung „Kunst" auch für alle derartigen Übungen am Platze ist. Aber wie wenig auch den Anforderungen künstlerischer Schönheit Genüge geschehen sein mag, Eines wird man dieser Kunst nicht absprechen können, eine bedeutsame Wirkung auf jugendliche Kunstfreudschaft. Meisterwerke pflegen auf werdende Naturen eine Doppelwirkung auszuüben: sie begeistern zur vollen einseitigen Hingabe und sie schrecken ab von dilettantischen Übungen. Ehrfurcht erstickt den Nachahmungstrieb. Eine Kunst hingegen, wie diejenige, welche in Frankfurt zu Hause war, zeigt zu deutlich ihre Beschränkung, um den Blick in ihre engen Grenzen bannen zu können, und drückt gleichzeitig — vermöge ihrer verständlichen Alltäglichkeit — den Griffel zur Nachahmung in die Hand.

Einem lebhaften Geiste machte somit die Frankfurter Kunst zu einer Vorbereitungsschule für eine

eingehendere Beschäftigung mit der Kunst werden, mehr zu leisten, demselben wohl gar künstlerische Prinzipien einzuimpfen, dazu war sie nicht im stande.

Es ist das eine Wahrnehmung, die man immer wieder zu machen Gelegenheit hat, wenn man die Beziehungen des jungen Goethe zur Frankfurter Kunst betrachtet. Obgleich unter den künstlerischen Eindrücken, die seiner Jugend wurden, die der vaterländischen Malerei numerisch durchaus überwogen, obgleich sein Vater eine ausgesprochene Vorliebe für diese Kunst äußerte, bleibt sein Blick offen für die Antike wie für das Moderne, für das Südländische wie für das Nordische in der Kunst. Er lebt völlig naiv inmitten der Kunst. Was die Luft ihm ist, die er einatmet ohne über deren Güte zu reflektiren, das ist ihm alles Künstlerische, das ihn umgiebt.

Es braucht nur eines Blickes in die Selbstbiographie Goethes, um die Empfänglichkeit seines Knabenalters zu bewundern. Haben auch die kritischen Bemühungen der letzten Jahrzehnte kleine Verschiebungen, Ungenauigkeiten und Irrtümer in den berichteten Thatsachen gefunden, sie haben im Grunde nur das Staunen über die Gründlichkeit des kindlichen Schauens und über das tiefe Einwurzeln der Eindrücke mehren können. Selbst an den Stellen, wo dem Geschichtsschreiber der eigenen Jugend durch spätere veränderte Anschauungen der scharfe Blick für abgethane Gedankengänge getrübt war, vermögen wir doch noch die thätige Hingabe des

Knaben und Jünglings an die Einflüsse der umgebenden Welt deutlich herauszufühlen.

Der jugendliche Goethe beschränkte sich keineswegs darauf, die Frankfurter Kunst aus seines Vaters sorgfältig geordneter Sammlung kennen zu lernen; häufig besuchte er die Künstler in ihren Ateliers, bald um wegen bestellter Bilder zu mahnen, bald aus der natürlichen Lust der Jugend, einer gestaltenden und nachahmenden Thätigkeit zuzuschauen. Wie er sich in den Fabrikräumen des Tapetenmalers Nothnagel heimisch fühlte, auch wohl einmal selbst Hand anlegte, so erst recht bei den Künstlern, die für die Sammlungen des Vaters beschäftigt wurden. Er selbst erzählt, wie er fast täglich in das Atelier Junkers gegangen sei, als demselben der Auftrag geworden, „einen verzierten Blumentopf mit den bedeutendsten Blumen“ für den Vater zu malen; und er berichtet höchst anschaulich von der gewissenhaft ungeschickten Art, mit der Junker Blumen, Schmetterlinge, Käfer, sogar eine Maus, die ihm sein junger Freund mitgebracht, nach und nach in das Bild einfügte, um schließlich einzusehen, daß dem Gemälde die Einheit des Lichtes und des Schattens fehlte. „Ich wunderte mich nicht wenig, als der gute Mann mir eines Tages, da die Arbeit bald abgeliefert werden sollte, umständlich eröffnete, wie ihm das Bild nicht mehr gefalle, indem es wohl im Einzelnen ganz gut geraten, im Ganzen aber nicht gut komponirt sei. . . Er ging mit mir das während eines halben Jahres

vor meinen Augen entstandene Bild umständlich durch und wußte mich zu meiner Betrübniß vollkommen zu überzeugen. . . . Ich hatte nun, wie es demjenigen zu gehen pflegt, der sich von einem Vorurtheile geheilt sieht und sich viel klüger dünkt als er vorher gewesen, eine wahre Verachtung gegen dieses Kunstwerk und stimmte dem Künstler völlig bei als er eine andere Tafel von gleicher Größe verfertigen ließ, worauf er nach dem Geschmack, den er besaß, ein besser geformtes Gefäß und einen kunstreicher geordneten Blumenstrauß anbrachte."

Diese kleine Erzählung ist charakteristisch für Goethes Stellung den Kunstwerken gegenüber. Sie zeigt — was wiederholt bemerkbar wird — wie zugänglich der junge Goethe für kritische Belehrung war, wie leicht er das Rüstzeug des Kenners sich aneignete, wie er aber seine Kritik nur an dem einzelnen Bilde, nicht an dem Künstler selbst übte. Ob ein Bild den Ansprüchen an Komposition, Licht- und Schattenwirkung genügte, — nach den Ansprüchen der Zeit — darüber erwarb er sich früh ein sicheres Urteil, über die Bedeutung eines Künstlers, über das Maß seiner Fähigkeiten machte er sich noch keine Gedanken. Man kann nicht behaupten, daß die heimischen Künstler in seinen Augen von einem Nimbus der Vollkommenheit umgeben waren, aber es wäre durchaus falsch, wollte man annehmen, daß durch Erlebnisse wie das von Goethe geschilderte sein Respekt vor den Künstlern erschüttert

und Zweifel an ihrer Leistungskraft erwacht seien. Aber sein eigenes Selbstgefühl wuchs. Er fühlte sich als eingeweihter in die Geheimnisse der Kunst, und ein kindlicher Stolz, mitsprechen zu können, wenn von künstlerischen Dingen die Rede war, machte sich früh bemerkbar.

Es liegt kein Grund vor, daran zu zweifeln, daß der zehnjährige Knabe — wie der Greis mit Behagen erzählt — bei den Aufgaben zugegen war, die Graf Thoranc den Frankfurter Künstlern während seines Aufenthalts im Goetheschen Hause stellte, und daß er sich „zumal wenn Skizzen und Entwürfe eingereicht wurden, seine Meinung zu eröffnen gar wohl herausnahm." War er doch des Grafen wie der Künstler erklärter Liebling, dem man selbst ein vorlautes Wort lächelnd nachgesehen hätte.

Ob er aber in der That damals schon „die Künstler dazu vermocht, diesen oder jenen Gegenstand vorzustellen", ob er ihnen „einen umständlichen Aufsatz verfertigte, worin er zwölf Bilder beschrieb, welche die Geschichte Josephs illustriren sollten, und ob wirklich einige dieser Bilder nach seiner Angabe ausgeführt wurden oder ob sich dem rückschauenden Blick des Selbstbiographen die zeitliche Folge der Erlebnisse verschob, das mag dahin gestellt sein. Für die späteren Jahre seines Frankfurter Lebens steht eine lebhafte Ausübung jugendlicher Kennerschaft völlig außer Frage. Wenn er schon früher „bei Gemäldeliebhabern, be-

sonders aber auf Auktionen, denen er fleißig beiwohnte, den Ruhm erworben, daß er gleich zu sagen wisse, was irgend ein historisches Bild vorstelle, es sei nun aus der biblischen oder der Profan-Geschichte oder aus der Mythologie genommen", so fühlte er sich später genügend geschult, um selbst für die Vergrößerung der väterlichen Sammlungen zu wirken und er erbat sich stets, sobald eine Gemäldeauktion in Frankfurt stattfand, „einige Aufträge zur Vermehrung des Vorhandenen."

Bei solchen Auktionen ward ihm Gelegenheit, das Anschauungsmaterial für seine Kenntnis der Malerei zu vermehren und sein Auge über die Grenzen der Frankfurter Kunst hinausschweifen zu lassen. Zumal die Werke niederländischer Schulen, auf deren Erwerbung die Frankfurter Sammler einen besonderen Wert legten, wurden hier seinem Auge vertraut. Bei der im Jahre 1762 abgehaltenen Auktion des Baron von Heckel, die außer Antiken und Kupferstichen allein 523 Gemälde zur Versteigerung brachte, war Goethe von Anfang bis zu Ende zugegen und fand reichlich Gelegenheit, seine ersten Erfahrungen über den Liebhaberwert bekannter Meister praktisch zu verwerten und bei dem Bieten und Überbieten bewährter Kenner Geschmack und Urteil auszubilden.

Aber auch von anderer Seite fanden die künstlerischen Anregungen, die von der Frankfurter Malerei ausgingen, eine Ergänzung. „Gevatter Seekatz", der

darmstädtische Hofmaler, kam bisweilen von der kleinen Residenz herüber und führte Erzeugnisse seines geschickten Pinsels mit sich. In der Zeit, als der Königslieutenant im Goetheschen Hause residirte, bildete er sogar den Mittelpunkt des gesteigerten Kunstlebens, das sich in Goethes „hübschem, hellem Giebelzimmer in der Mansarde" entwickelte.

Die Ansichten über Joh. Konr. Seekatz als Künstler haben sich im Laufe der Zeit sehr geändert.

Seine Zeitgenossen waren einstimmig in seinem Lobe; selbst J. R. Füessli spricht rühmend von seinem glücklichen Genie, seiner starken Einbildungskraft und seiner unermüdeten Beobachtung der Natur und sagt zusammenfassend, daß seine Kunst durchaus original sei; aber schon das erste Drittel des neunzehnten Jahrhunderts, dem der Sinn für Eklektizismus und antikisirendes Rokoko völlig abhanden gekommen war, nennt ihn kurzerhand manierirt. Heutzutage wird man in ihm vor allen Dingen einen talentvollen Vertreter der höfischen Kunst des achtzehnten Jahrhunderts sehen, die den äußeren und inneren Gegensatz zu der Kunst des Bürgertums bildet, wie sie uns in Frankfurt selbst entgegentritt. Mit der gleichen Sicherheit beherrscht er die Formensprache der Italiener wie die der Niederländer, und mit demselben flotten Pinsel malte er Beleuchtungseffekte nach Schalkenscher Art und ländliche Feste, mythologische Zierlichkeiten und biblische Passionsscenen, Tierstücke und Porträts, Allegorien

und Stillleben. Goethe rühmt unter seinen Werken besonders die „natürlichen und unschuldigen Vorstellungen", die auch Thoranc höchlichst gefielen und die Veranlassung zu der Heranziehung des Künstlers wurden. Er berichtet des Weiteren, daß dem Hofmaler in den ländlichen Scenen, die er für die gräfliche Zimmerausstattung ausführte, die „Greise und Kinder ganz herrlich glückten." Dies Wort beleuchtet scharf den Charakter der liebenswürdig-oberflächlichen Künstlernatur Seekatzens. Wo er Charaktere schaffen will, wo er Leidenschaften darzustellen sucht, versagt ihm der Pinsel; nur das Freundliche, Heitere, das Graziöse und Matte gelingt ihm. Es ist im Grunde derselbe Zug, den wir in der Physiognomie der Frankfurter Malerei wahrnahmen, nur daß der Träger sich in ein Hofhabit gekleidet hat.

Durch Seekatz erhielt Goethe in der Abgeschiedenheit seiner Vaterstadt einen lebhaften Eindruck von der Kunst „draußen im Reich," wenn er auch nur ihre erquicklichere Seite kennen lernte. Das gemalte Pathos, das der Prunk der Höfe züchtete, scheint ihm fremd geblieben zu sein; wenigstens deutet nichts darauf hin, daß ihm in der freien Reichsstadt Gelegenheit geworden sei, die schwülstigen Allegorien zu sehen, die der vielgewandte Seekatz für seinen Landgrafen anfertigen mußte.

Dem jungen Goethe leuchtet auch in dieser Beziehung ein freundlicher Stern. Eine Fülle von Anregungen wird ihm geboten, jeder Labetrunk, den die

Zeit bieten konnte, wird ihm kredenzt und die Blähweine, die ihm den Geschmack und die Genußfreude hätten verderben können, werden ihm fern gehalten. Waren auch die Maler, deren Werke seine Jugend umgaben, keine Fürsten in der Kunst, es waren doch Arbeiter von ehrlichem Willen, von treuem Fleiß und anspruchsloser Nacheiferung größerer Meister. Und hin und wieder blickte doch aus ihren Werken — wie kindlich-schüchtern auch immer — die Natur hervor.

Und wie hell und warm strahlte dann aus der Ferne die große Kunst der Niederlande herüber! Welche Ehrfurcht mußte ihn vor einer Kunst erfüllen, in deren Gefolgschaft sich alle Maler, die er kannte, befanden, deren Werke das Hauptinteresse jeder Gemäldeversteigerung bildeten!

Aber es war nicht nur die Ehrfurcht, die ihn mit magischer Kraft zu den großen Niederländern hinzog. Das Kindheitsleben in dem „alten, winkelhaften, an vielen Stellen düsteren" Hause, die Spaziergänge um die „ummauerten Klosterbezirke und die aus früheren Jahrhunderten noch übrigen mehr oder minder burgartigen Räume" der Stadt, die zahlreichen Mauern und Türme, Wälle und Gräben, die Straßen und Plätze, denen man ansah, „daß alle nur dem Zufall und der Willkür und keinem regelnden Geiste ihren Ursprung zu verdanken hatten", und das alles umspielt von den ungewissen Lichtern einer ehrwürdigen und ereignisreichen Geschichte: das mußte ja dazu bei-

tragen, in dem Gemüt des Knaben mit der Hinneigung zum Altertümlichen zugleich die Vorliebe für malerische Licht- und Schattenwirkung, für den eigenartigen Reiz niederländischer Gemälde zu wecken.

Das Helldunkel der Geschichte und das Helldunkel eines Bildes hat zu allen Zeiten auf phantasievolle Naturen eine große Anziehungskraft ausgeübt, doppelt groß, wenn diese noch in dem Alter der „ahnungsvollen Träume“ standen. Aber noch ein anderes trat hinzu.

Goethe erzählt einmal, wie er häufig von dem sog. Gartenzimmer des elterlichen Hauses aus den Nachbarn zugesehen habe, wie sie in ihren Gärten wandelten, ihre Blumen besorgten, wie die Kinder spielten, Gesellschaften sich ergötzten und Kegelkugeln rollten, und er fügt hinzu, daß dies frühzeitig ein Gefühl der Einsamkeit und einer daraus entspringenden Sehnsucht in ihm erweckt habe. Diese Sehnsucht nach frischem Leben charakterisirt seine ganze Jugend; ihr entspricht die lebhafte Aktivität seiner Wißbegierde, die sich erst genug gethan hatte, wenn das Leben selbst ihm Aufschluß geboten, und ihr entspricht auch seine Freude an der niederländischen Kunst. Dasselbe Verlangen, das den Knaben in die verschiedensten Werkstätten hineinführte und ihn „das Familienwesen eines jeden Handwerkers“ aufmerksam betrachten ließ, das ihn vermochte, nicht eher zu ruhen, als bis er bei allen rituellen Ceremonien in der Judengasse zugegen gewesen war, das mußte ihn auch an der lebendigen Wirklichkeit

und der häuslichen Wärme der Niederländer ein lebhaftes Gefallen finden lassen.

Das Gegengewicht der römischen Prospekte, die im Flur des väterlichen Hauses hingen, und die bescheidenen Proben antiker Kunst, die hin und wieder auf die Auktionen kamen, war naturgemäß nicht groß genug, um solchen Eindrücken die Wage zu halten, aber ohne Bedeutung waren sie für den jungen Goethe keineswegs. Wie ein Gruß aus einer fremden Welt mochten sie ihm inmitten des frankfurt-niederländischen Wesens erscheinen. Die gigantische Majestät des Kolosseums, die erhabene Pracht der Peterskirche redeten eine gewaltige Sprache, deren kraftvolle Schönheit selbst in der Übersetzung der Kupferstecher nicht ganz verloren gehen konnte. Und gerade wegen dieser Gegensätzlichkeit zu dem herzlich-zutraulichen Ton der nordischen Kunst mußte der Eindruck auf das Gemüt des Knaben ein großer sein und seine Wißbegierde lebhaft beschäftigen. Die Gefälligkeit, mit welcher der sonst so wortkarge Vater — der für alles, was ihn an seine italienische Reise erinnerte, eine besondere Vorliebe hegte, — seinen Wünschen nach einer näheren Bekanntschaft mit den dargestellten Werken entgegenkam, trug sicherlich dazu bei, seine staunende Ehrfurcht zu vergrößern und einen Glorienschein um die Kunst des Südens zu weben. Aber zu herzlicheren Beziehungen konnte es nicht kommen, dazu stand sie ihm zu fern und dazu waren der Zeugen dieser Kunst zu

wenige. Während seiner Frankfurter Jugendzeit ist die empfangende Seite in Goethes künstlerischer Natur so unbeschränkt aufnahmewillig, daß man eigentlich nur von der Häufigkeit oder Seltenheit gewisser Eindrücke auf die Tiefe der Wirkung schließen könnte, wenn einem nicht der Ausblick in die Zukunft zur Hilfe käme.

Nach der Seite eigener dilettantischer Beschäftigung mit der Kunst zeigt sich dagegen schon hier die Eigenart seines künstlerischen Empfindens — bei aller Unbeholfenheit der Technik — charakteristisch ausgeprägt.

Das in die Breite gehende Interesse der Zeit brachte es mit sich, daß es zum guten Ton gehörte, sich oberflächlich in allerlei Künsten zu versuchen. Wie der Philologe Christ in seinen Mußestunden malte, radirte, modellirte und drechselte, so nahm mancher weniger vielseitige Liebhaber der Künste den Pinsel oder doch wenigstens den Zeichenstift in die Hand. Und da gleichzeitig ein starkes pädagogisches Interesse die Gebildeten ergriffen hatte, so ließ man die heranwachsenden Kinder an den eigenen Kunstübungen teilnehmen.

Der Rat Goethe hatte sich bisher passiv mit der Kunst beschäftigt, aber, erfaßt von dem Geist der Zeit und in dem Bestreben, seinen Sohn mit der ganzen Bildung eines vornehmen Hauses auszurüsten, entschloß er sich, einen Lehrer für den Zeichenunterricht der Kinder anzunehmen. Und durchdrungen von der

Vortrefflichkeit des pädagogischen Prinzips, daß Mitlernen der beste Gehilfe des Lehrers sei, ward er auch mit seinem Sohne zugleich Schüler und zwar — seinem Naturell entsprechend — ein außerordentlich gewissenhafter Schüler.

So saßen denn Vater und Sohn unter der Leitung eines „Halbkünstlers" und kopirten eifrig Köpfe und Landschaften nach den Stichen bekannter Meister. Der Vater ging völlig auf in der momentanen Aufgabe und zeichnete in peinlichster Sauberkeit — auf feinstem holländischen Papier mit spitzem englischen Bleistift — Strich um Strich dem Originale nach. Der Sohn gehorchte nur widerstrebend dem peinigenden Zwang des Unterrichts, aber mühte sich doch redlich ab, genaue Kopieen zu liefern, „ohne sich weiter um den Wert des Originals oder dessen Geschmack zu bekümmern."

Das wurde aber anders, sobald Goethe sich selbst überlassen war. Da trat der Sinn für das Malerische und — in der natürlichen Reaktion der warmblütigen Jugend gegen die Pedanterie der Schulstube — eine starke Rücksichtslosigkeit gegen die Form in den Vordergrund. Der innerliche Widerspruch gegen die aufgedrungene Accuratesse zeigt sich dann sogar in scheinbar ganz äußerlichen Dingen. Goethe erzählt selbst: „Es war mir fast unmöglich, bei meinen Zeichnungen ein gutes, weißes, völlig reines Papier zu gebrauchen; graue veraltete, ja schon von einer Seite beschriebene Blätter reizten mich am meisten, eben als wenn meine

Unfähigkeit sich vor dem Prüfstein eines weißen Grundes gefürchtet hätte. So war auch keine Zeichnung ganz ausgefüllt; und wie hätte ich denn ein Ganzes leisten sollen, das ich wohl mit Augen sah, aber nicht begriff, und wie ein Einzelnes, das ich zwar kannte, aber dem zu folgen ich weder Fertigkeit noch Geduld hatte."

So interessant wie die hier berichtete Thatsache, ebenso interessant ist der Erklärungsversuch Goethes. Um sich selbst, dem gewissenhaften Sammler und dem bedachtvoll arbeitenden Greise jenen im Gedächtnis treubewahrten Zug psychologisch verständlich zu machen, imputirt er dem kecken selbstbewußten Jüngling die Scheu vor einem Prüfstein und die Selbstbeschränkung eines mangelhaften Verständnisses! Er, der schon als Junge in den Auktionen selbständige Einkäufe gemacht und sich wie ein Erwachsener unter Erwachsenen bewegt, der als zehnjähriger Knabe ein Theaterstück zu schreiben unternahm, und es der Aufführung für nicht unwert hielt, dem das Gefühl seiner Talente aus allen Poren hervorlugte, der konnte unmöglich in dem Gebiete gar so bescheiden sein, für das er sich jahrelang geradezu prädestinirt glaubte. —

Es spricht eben aus jener skizzenhaften, oberflächlichen Art des Zeichnens und aus der Bevorzugung eines Grundes, dessen natürliche Tönung der Zeichnung Schärfe und Kälte nahm, nichts anderes als das unbewußte und ungelenke Streben, dem malerischen Empfinden, jenem Resultat der künstlerischen Einwirkungen

auf seine Jugendzeit, einen entsprechenden Ausdruck zu verleihen. Wir werden sehen, wie Goethe mit zunehmender Beherrschung der Technik für das gleiche Streben eine klarere und zweckgemäßere Ausdrucksweise fand.

Weit bedeutsamer jedoch als die stammelnde Sprache, in der sein künstlerisches Gefühl sich auszusprechen suchte, ist der Inhalt dessen, was er sagt.

Als seinem jungen Herzen durch das trübselige Ende seiner Schülerliebe der erste tiefe Schmerz bereitet wurde, da zog es ihn mit sehnsüchtiger Gewalt in die Stille der Wälder, um sein „armes verwundetes Herz darin zu bergen". Aber nicht lange vermochte er es, unthätig seinen bitter-wehmütigen Gedanken nachzuhängen, es meldete sich der künstlerische Trieb, den Erziehung und Umgebung in ihm geweckt hatten, und die Natur wurde ihm Modell für seine bescheidene Kunst. „Ich hatte von Jugend auf zwischen Malern gelebt und mich gewöhnt, die Gegenstände wie sie in Bezug auf die Kunst anzusehen. Jetzt, da ich mir selbst und der Einsamkeit überlassen war, trat diese Gabe, halb natürlich, halb erworben, hervor; wo ich hinsah, erblickte ich ein Bild, und was mir auffiel, was mich erfreute, wollte ich festhalten und fing an auf die ungeschickteste Weise nach der Natur zu zeichnen."

Hier war er frei jeder hemmenden Fessel, kein Druck der Autorität beengte seine Neigungen. Da kann man denn auch wahrnehmen, wie ihm keine Auf-

gabe zu schwer dünkt, wo ein malerischer Reiz ihn lockt. Nicht die ruhigen Linien der Felder und der fernen Berge strebt er festzuhalten, sondern er sucht sich das Herz des Waldes zu „qualreichem Studium" aus. Stundenlang konnte er sitzen, um einen „halbbeschatteten alten Stamm, an dessen mächtig gekrümmte Wurzeln sich wohlbeleuchtete Farrenkräuter anschmiegten, von blinkenden Graslichtern begleitet" seinen Blättern einzuverleiben.

Und als die Zeit den ersten Liebesgram allgemach besänftigt hatte, und es den Jüngling aus dem stillen Waldesinnern wieder in die Welt zurückzog, auch da zeichnet er keineswegs die offene Landschaft oder die stattlichen Konturen der Städte und Dörfer. Auf allen Ausflügen in die Nähe und Ferne blieb er seiner Vorliebe für das Abgeschlossene, Lichtumspielte treu. „Unmerklich zog es mich ins Enge, wo ich einige Ausbeute fand. Denn ich traf kein verfallenes Schloß, kein Gemäuer, das auf die Vorzeit hindeutete, daß ich es nicht für einen würdigen Gegenstand gehalten und so gut als möglich nachgebildet hätte. Selbst den Drusenstein auf dem Walle zu Mainz zeichnete ich mit einiger Gefahr und mit Unstatten, die ein jeder erleben muß, der sich von Reisen einige bildliche Erinnerungen mit nach Hause nehmen will. Leider hatte ich abermals nur das schlechteste Konzeptpapier mitgenommen und mehrere Gegenstände unschicklich auf ein Blatt gehäuft; aber mein väterlicher Lehrer ließ sich dadurch nicht

irre machen; er schnitt die Blätter auseinander, ließ das Zusammenpassende durch den Buchbinder aufziehen, faßte die einzelnen Blätter in Linien und nötigte mich dadurch wirklich, die Umrisse verschiedener Berge bis an den Rand zu ziehen und den Vordergrund mit einigen Kräutern und Steinen auszufüllen".

Wenn die Selbstkritik des Autobiographen auch an dieser Stelle die Beschränkung seiner jugendlichen Kunstübung aus dem mangelnden Talent und der fehlenden Übung erklären will und ausruft: „welcher Sinn, welches Talent, welche Übung gehört nicht dazu, eine weite und breite Landschaft als Bild" zu begreifen, so läßt sich dem entgegen halten, daß gerade die Skizzenbücher der Dilettanten häufig die einfachen Linien weiter Ausblicke zeigen und daß in der Landschaftsmalerei die Stufenleiter des „Schwierigen" keineswegs in einer engeren Beziehung zu der Ausdehnung des dargestellten Horizontes steht.

Der junge Goethe sah aber, wie er selbst sich ausdrückt, mit den Augen der Maler, zwischen denen er gelebt, das will heißen, er sah mit den Augen eines Schülers der Niederländer, er sah vor allem den malerischen Effekt, nicht die Formen. Aber er sah gleichzeitig mit den eigenen Augen, mit den Augen eines Jünglings, dem eine herbe Enttäuschung den Sinn für Ruinenelegieen, für die wehmütige Poesie des Verfalls geweckt hatte. Die Natur stand ihm nicht mehr fremd gegenüber, sie war ihm eine vertraute ge-

worden, mit der er Zwiesprache hielt und in deren Zügen er nach dem Ausdruck des Mitempfindens forschte. Wie er sich daran gewöhnte, in seinen Skizzenblättern „nicht sowohl das zu sehen was darauf stand, als dasjenige was ich zu jeder Zeit und Stunde dabei gedacht hatte," wie ihm das bescheidenste Bild die Empfindungen wieder wachrief, die er im Anschauen der Natur genossen, so suchte er bald auch in jedem fremden Werke bis zu diesem Ausgangspunkt der Darstellung vorzudringen, in „der Kunst die Natur zu sehen." Er war auf dem Wege, die Kunst an der Natur zu messen; ihm selber freilich unbewußt. —

Man kann die Farben für die Darstellung dieser Jugendjahre in Frankfurts Mauern nicht genug dämpfen. Überall zeigen die Beziehungen Goethes zur Kunst die frischesten, entwicklungsfähigsten Keime, aber ihr Wachstum wartet bis neue Einflüsse mächtig werden.

Als Frankfurt seine Thore öffnet, um den jungen Goethe in die Welt hinausziehen zu lassen, da entläßt es einen Jüngling, der für alles, was Kunst heißt, ein warmes Interesse hegt, der Ehrfurcht vor der Antike, Freude an den Niederländern und Liebe zur Natur für den weiteren Weg durch das Reich des Schönen mitbringt, und der im harmlosen Genießen der Jugend nichts davon ahnt, daß da draußen in der Welt lebhafte Fehden entbrannt sind über die Fragen: „Was ist schön in der Kunst?" und „Auf welchen Wegen können wir zu solcher Schönheit gelangen?" —

II.

Leipziger Lehren.

Als Goethe, dem väterlichen Wunsche folgend, die Universität Leipzig bezog, um sich nominell den juristischen Studien zu widmen, da bedeutete dieser Schritt für ihn nicht nur einen Wechsel der Stadt und eine Erweiterung seiner Kenntnisse, sondern den Eintritt in eine anders geartete, in mancher Beziehung völlig neue Welt.

Frankfurt hatte der Entwicklung der Zeit nur aus beschaulicher Ferne zugesehen; hin und wieder drang wohl ein versprengtes Gerücht von geistigen Großthaten in den Frieden der Stadt, aber man hörte nur mit halbem Ohr; man fühlte sich so wohl in der Luft der alten Zeiten, daß man keine Veranlassung fühlte, dem frischen Luftzug neuer Gedanken mehr als nöthig Einlaß zu gewähren.

In Leipzig war das anders. Ein reges Arbeiten auf allen Gebieten; hier ein Vorwärtsdrängen zu neuen Zielen, dort ein tapferer Kampf für alternde Ideale, aber überall lebendige Thätigkeit. War Leipzig

auch nicht das geistige Centrum Deutschlands, so ging ihm doch keine Lebensäußerung der litterarischen Welt verloren; und der Begriff „litterarisch“ umfaßte für dieses Zeitalter das gesamte geistige Leben.

Die Welt entwickelte sich langsam weiter. Man wurde es müde, ausschließlich die Oberfläche zu betrachten und man begann in die Tiefe zu graben. Nachdem man sich an dem Studium der Epidermis und ihrer Poren ersättigt hatte, suchte man nach der Seele. Es begann das Zeitalter, dessen innerstes Wesen sich am charakteristischten in den Gestalten Montesquieus, Voltaires und Rousseaus ausspricht. Während man mit Montesquieu sich mühte, den natürlichen Einflüssen des Klimas, des Bodens, des Breitengrades auf den Menschen und seine Geschichte nachzuspüren, und während man mit Voltaire begreifen lernte, daß neben staatsrechtlichen Deduktionen, neben den Kriegen und Friedensschlüssen auch dem eigentlichen Volksleben ein Platz in der Geschichte gebühre, schlug man mit Rousseau den Glanzlack der Kultur vom socialen Leben herunter und warf sich mit der reuigen Liebe des verlorenen Sohnes der Natur zu Füßen. So groß dieser Gegensatz zwischen dem Bemühen, das historische Werden zu begreifen, und dem rücksichtslosen Widerspruch gegenüber dem historisch Gewordenen auch sein mag, der Ausgangspunkt beider Gedanken ist der gleiche. Hier wie dort ist ein tiefgehendes Streben nach Wahrheit erwacht. Die Sonde wird tiefer und tiefer in

den Körper der Gesellschaft gesenkt. Aber während solches Thun Rousseau und seinen Schülern nur als Vorarbeit chirurgischer Eingriffe erscheint, ist es den Historikern lediglich darum zu thun, einen Beitrag zur Physiologie der Menschheit zu liefern.

Das philosophische Forschen nach den Wurzeln der Dinge wird fast zur Leidenschaft und verbreitet sich von der stillen Arbeitsstube des Gelehrten aus in alle Kreise der Gebildeten. Neben das alte polyhistorisch-antiquarische Geschlecht ist ein junges getreten, das sich nicht mehr genügen läßt an schönen Muscheln, die das Meer an den Strand wirft, sondern das in die Fluten taucht, um Perlen vom Grunde zu holen.

Auch die Kunst wurde von den Wellenkreisen dieser Bewegung ergriffen. Dieser und jener unter den Künstlern fühlte sich ermüdet, übersättigt durch die leeren Äußerlichkeiten des Prunkes oder der sklavischen Nachahmung. Die Liebe zur Kunst drang auf eine Vertiefung der künstlerischen Thätigkeit; und es mehrten sich die Fragen nach dem Wege, der aus der Einöde des künsterischen Geschmacks herausführen könnte.

Die philosophische Spekulation begann sich in das Wesen aller Kunst zu vertiefen und dem Urquell der Kunstübung nachzuspüren, aber der Praxis war mit theoretischen Erörterungen wenig gedient, so lange aus deren Ergebnissen keine nutzbaren Wegweiser gezimmert wurden. Die Ästhetik der Praktiker hielt sich an die einfache Frage: was soll Objekt unserer Kunst sein?

Die Beantwortung dieser Frage oder richtiger, die Versuche, sie erschöpfend zu beantworten, spielen eine wichtige Rolle in der Vorgeschichte der neueren Kunst.

Der Satz, daß die Kunst nachahmen müsse, stand als Axiom fest und unverrückbar. Auch die leidenschaftlichsten Anklagen gegen das Nachahmertum der Zeitgenossen konnten ihn nicht erschüttern. Jene Frage schien daher in Wirklichkeit nur die engere Frage zu enthalten: Was soll unsere Kunst nachahmen? Die Antwort darauf ergab sich nahezu von selbst. Wollte man die bisher als Muster dienenden Kunstwerke nicht mehr als Vorbilder gelten lassen, dann blieb nur die Möglichkeit, sich an das Vorbild jener Vorbilder zu wenden: an die Natur. Das schien ebenso naheliegend wie Erfolg versprechend. In allen Tonarten ward denn auch der Weg zur Nachahmung der Natur als der Weg in das gelobte Land der wahren Kunst angepriesen.

Und mehr als ein Künstler versuchte ihn zu gehen. Chodowiecki, Hackert, Graff — um nur die bekanntesten Namen zu nennen — strebten, jeder auf seinem Gebiet, nach voller Natürlichkeit. Chodowiecki zeichnete wahr und ehrlich das bürgerliche Leben des Jahrhunderts, Hackert malte fleißig-trockene Kopieen der Natur und Graff verzichtete in seinen Porträts auf jeden Theaterpomp und gab seine Zeitgenossen, wie sie sich selbst gaben.

Freilich, wenn man ihre Kunst genauer betrachtet, dann bemerkt man bald, daß es nur ein beschränkter Ausschnitt aus der Natur ist, der von ihnen der Nachahmung für würdig gehalten wird, daß die Kunst eines jeden von ihnen nur auf diejenigen Anregungen der Natur reagiert, die keine starken Affekte hervorrufen. Die Künstler haben also bei ihrer Nachahmung der Natur eine Auswahl getroffen; und zwar eine Auswahl, die trotz der deutlichen Absicht, nicht zu idealisiren, durch die Grenzen, die sie zieht, ein ideales Moment in die künstlerische Thätigkeit hineinträgt. Worin der Grund für diese Bedingtheit der Naturnachahmung zu suchen ist, das lehrt ein Blick auf die gleichzeitigen Geschmackslehren, die das Kunstleben in feste Bahnen zu lenken suchen.

Die alte Anschauung, daß die Kunst lehren solle, daß sie — wie die Wolffsche Philosophie verlangte — ein Mittel zur moralischen Bildung sein solle, die hatte sich überlebt.

Schon im Jahre 1740 spricht Johann Elias Schlegel den Grundsatz aus, daß der Endzweck der Kunst das Vergnügen sei und daß die Nachahmung der Natur „ihres Zweckes verfehlt, sobald dieses Vergnügen aufhört“. Es tritt uns in diesem Anspruch zum erstenmal eine scharfe Trennung zwischen der Kunst und der Wissenschaft entgegen. Die Kunst wird von dem dienenden Verhältnis erlöst und wirkt fortan im eigenen Interesse. Sie ist mündig gesprochen.

Aber mit dem Aufstellen dieses Prinzips des Selbstzwecks der Kunst war gleichzeitig die Möglichkeit eines Konfliktes angedeutet, eines Konfliktes mit dem für unantastbar gehaltenen Gebot der Naturnachahmung. Wenn die Natur nur unter der Bedingung nachgeahmt werden durfte, daß ihre Darstellung Vergnügen bereite, dann ließen sich unzählige Fälle denken, in denen von ihrer Nachahmung abgesehen werden mußte.

Es war also erforderlich, daß dem Gesetz von der Naturnachahmung ein Ergänzungsgesetz hinzugefügt wurde, falls dasselbe irgend welchen praktischen Nutzen haben sollte. Elias Schlegel that hierzu selbst den ersten Schritt. In seiner „Abhandlung, daß die Nachahmung der Sache, der man nachahme, zuweilen unähnlich werden müsse", geht er von der Behauptung aus, daß man zwar „itzt überall den Namen der Nachahmung der Natur höre," daß „unterdessen der wahre und vollständige Begriff der Nachahmung so ausgebreitet nicht sei als der Name derselben." Er führte dann aus, daß man deshalb nachahme, damit andere die Ähnlichkeit der Nachahmung wahrnehmen, und daß die Wahrnehmung solcher Ähnlichkeit ein Vergnügen sei. Darauf baut er den Schluß: „je mehr Vergnügen unsere Nachahmung erweckt, desto schöner ist sie. Also ist es nicht ein Fehler, sondern ein Kunststück, Unähnlichkeit in die Nachahmung zu bringen, wenn mehreres Vergnügen dadurch erhalten wird, wenn nur derjenige, dem zu gefallen wir nachahmen,

noch immer Ähnlichkeit zu bemerken glaubt". Und diese Ähnlichkeit wird er nur dann zu bemerken glauben, wenn unser Bild mit den Begriffen, die er von dem Vorbilde hat, übereinkommt.

Die aus diesem Raisonnement gezogene Lehre heißt mit nackten Worten: fällt der Begriff, den wir von einer Sache haben, mit der Sache zusammen, dann soll man diese nachahmen, widersprechen sich Sache und Begriff, dann soll man dem Begriff entsprechend malen. Unsere Gedanken haben die Helden des Altertums „weit über ihr gewöhnliches Maß vergrößert," nun wohl, schildern wir sie auch in der künstlerischen Darstellung als Übermenschen. Doch begnügt sich J. El. Schlegel nicht mit dieser Einschränkung des Prinzips der Nachahmung. Er nennt es geradezu Schuldigkeit, auch in all' den Fällen die Nachahmung zu vermeiden, „wenn man den Menschen dadurch Vorstellungen von Ekel und Abscheu aus den Augen entziehet oder wenn der Wohlstand einer vollkommenen Ähnlichkeit zuwider ist".

Unwillkürlich wird man fragen, wo die Norm für die aufgestellten Bedingungen zu finden ist. Wer entscheidet, was Abscheu, was Ekel erregt, wann der Wohlstand verletzt ist, wann Begriff und Sache sich decken? Schlegel hat eine Anzahl sehr allgemein gehaltener Verbote gegeben, aber er hat vergessen, eine Behörde einzusetzen, die über ihre Befolgung wacht, die entscheidet, ob ein Verstoß vorliegt oder nicht.

Es ist begreiflich, daß dieser Versuch, der Frage nach dem Was der Nachahmung zu lösen, ohne tiefere Wirkung blieb, zumal ihr eine französische Arbeit auf dem Fuße folgte, die mit behaglicher Breite und Gründlichkeit die gleichen Gedanken ausspann und anscheinend den Hauptfehler El. Schlegels vermied. Es war das des Abbés Batteux „Les beaux arts réduits à un même princip", ein Werk, das wenig Jahre nach seinem Erscheinen in mehreren Übersetzungen durch Deutschland verbreitet war.

Batteux wendet sich gleich Schlegel gegen die absolute Nachahmung der Natur: „Man höret überall rufen, daß man die Natur nachahmen müsse, daß die Kunst vollkommen sey, wenn sie dieselbe vollkommen wohl vorstellt, und daß diejenigen Arbeiten endlich Meisterwerke genannt zu werden verdienen, welche die Natur so gut nachahmen daß man sie für die Natur selbst ansieht." Davon will Batteux nichts wissen. „Das Genie muß die Natur nicht so nachahmen, wie sie wirklich ist", sagt er in der Überschrift zu dem dritten Kapitel; und auf die Frage: wie dann? antwortet er: „so wie sie seyn und wie der Verstand sie sich vorstellen kann." Damit will er sagen: man muß die Natur nicht einfach abschreiben, sondern man muß es machen wie Zeuxis. „Er sammelte die absonderlichen Züge verschiedener wirklich vorhandenen Schönheiten, er entwarf sich im Geiste daraus eine kunstmäßige Vorstellung, welche aus allen diesen vereinigten Zügen

entsprang, und diese Vorstellung war das Vorbild oder das Muster seiner Schilderung. — Dies ist das beständige Verfahren aller großen Meister gewesen." Batteux nennt dasselbe eine Nachahmung „der schönen Natur"; es ist der Elekticismus auf die Natur angewandt. Er sagt: „ebenso wie die Künste aus den Entwürfen, die ihnen die Natur darbietet, wählen und sie vollkommener machen müssen: so dürfen sie auch den Ausdruck, den sie von der Natur entlehnen, nicht nehmen, wie er ihnen entgegenkömmt, sie müssen ihn wählen und vollkommen machen."

Bis hierher ist der Gedankengang des Batteux von dem seines deutschen Vorgängers nicht so verschieden wie es äußerlich den Anschein hat. Beide wollten im Grunde dieselbe Ausscheidung alles Unerfreulichen aus den nachahmenden Werken der Kunst. Während aber J. El. Schlegel dies zu erreichen sucht durch ein namentliches Verzeichnis gewisser großer Kategorien, denen die Kunst versperrt bleiben soll, stellt Batteux ein Prinzip auf, das selbständig die Leitung der Auswahl in die Hand nehmen soll, nämlich den Geschmack.

Was ist denn aber „Geschmack"?

„Der Geschmack ist in den Künsten eben das, was in der Wissenschaft der Verstand ist," während der Verstand das Wahre und das Falsche zu trennen vermag, befähigt der Geschmack, das Gute, das Schlechte, das Mittelmäßige zu empfinden und zuverlässig zu unterscheiden. Und weil der Geschmack „einzig und

allein geschaffen ist, zu genießen, so ist er auf alles dasjenige begierig, was ihm zu einiger angenehmer Empfindung verhelfen kann. Da uns aber nichts angenehmer schmeichelt als dasjenige, was uns unserer Vollkommenheit näher bringt.... So folgt daraus, daß man unseren Geschmack alsdann die meiste Genüge thut, wenn man uns die Gegenstände in einem Grade der Vollkommenheit vorstellt, der zu unseren Begriffen etwas hinzufügt". Das soll heißen: wenn man unter den Objekten, die von der Natur zur Nachahmung geboten werden, die schönsten auswählt oder die minder schönen idealisirt, dann wird sich der Geschmack mit der künstlerischen Leistung zufrieden erklären.

Statt also in dem Geschmack der Kunst einen Gesetzgeber zu verleihen, der befiehlt, was zu thun ist, giebt er nur einen Censor, der nachträglich begutachtet. Er verlangt von demselben, daß er den Maßstab der schönen Natur an die Werke der Kunst anlege, aber er läßt ihn vollständig darüber im Dunkeln, wo sich die Grenze zwischen der schlechten Natur und der schönen Natur befinde. Er bemüht sich allerdings, nachzuweisen, daß die „schöne Natur, so wie sie in den Künsten vorgestellt werden muß, alle Eigenschaften des Schönen und Guten in sich schließe", aber er vermag es nicht, diese Eigenschaften begrifflich klar zu machen. Er verläßt die Künstler also gerade in dem Augenblick, wo sie seiner Leitung am dringendsten bedürfen. Sie erfahren im Grunde nur, daß sie aus

„dem schlechten Haufen", den die Natur darbietet, „die Züge, aus welchen sich die schönsten Nachahmungen zusammensetzen lassen", aussuchen sollen; woran aber diese Züge erkenntlich sind, wie sie zu finden seien, darüber erfahren sie nichts.

Hatte J. El. Schlegel ein positives Gesetz für die Auswahl, die der Künstler zu treffen habe, überhaupt nicht gegeben, sondern geglaubt, durch eine Reihe von Zutrittsverweigerungen für gewisse Gebiete dasselbe ersetzen zu können, so stellte Batteux ein Gesetz auf, das der Willkür Thor und Thür öffnete, statt einen festen Halt zu bieten.

Damit war der ausübenden Kunst wenig gedient. Man konnte sich in die schönen Phrasen des Buches einspinnen, aber eine ernstere Betrachtung mußte bald zeigen, daß sich aus den aufgestellten Behauptungen keinerlei praktischer Nutzen ziehen lasse.

Und doch hätte es nur eines Schrittes bedurft, um der ganzen Theorie Halt und bleibendes Ansehen zu verschaffen. Batteux hatte in seinem Werke den Künstlern nicht nur vom Standpunkte der Philosophen eine sorgsame Auswahl der Natur gepredigt, er hatte sie auch als Historiker darauf aufmerksam gemacht, daß solche Wahl vor Zeiten schon einmal in mustergültiger Weise getroffen sei: „Die Griechen, die mit glücklichem Genie begabt waren, trafen die wesentlichsten und hauptsächlichsten Züge der schönen Natur in ihrer Reinlichkeit, und begriffen deutlich, daß es an der

Nachahmung der Dinge noch nicht genug wäre, sondern daß man auch die Dinge aussuchen müßte. .... Und da der Begriff der Vollkommenheit, der allen Künsten gemein ist, in diesem schönen Jahrhunderte seine feste Bestimmung empfing: So bekam man fast auf einmal in allen Gattungen Meisterstücke, welche nachher allen gesitteten Völkern zum Muster dienten."

Dem Beobachter der Gedankenentwicklungen jenes Zeitalters will es fast seltsam erscheinen, daß Batteux aus solcher Wahrnehmung eines gesunden Blickes nicht die Anregung entnahm, den Künstlern seiner Zeit zuzurufen: Da also die Griechen die Aufgabe der Auswahl schon so trefflich gelöst haben, so vereinfacht euch die mühevolle Arbeit: ahmt die Griechen nach! Wie es doch schon mehr als einmal diesseits und jenseits der Alpen und des Rheines und der Nordsee ausgesprochen worden war, aber ausgesprochen zu Zeiten, wo noch kein völkerpsychologisches Bedürfnis vorlag, Umkehr und Einkehr auf allen Gebieten zu halten.

Klassicistische Naturen gab es seit Beginn der humanistischen Bewegungen überall in der Welt und hin und wieder drang auch ein Wort von ihnen in weitere Kreise. Die Bewunderung des „klassischen Geistes" war wie ganz verstummt. Aber seit den Tagen der Renaissance waren jetzt zum erstenmal wieder alle Bedingungen vereinigt, dem Evangelium griechischer Kunst Eingang in allen Herzen zu verschaffen. Es brauchte nur des Predigers, um eine glaubensstarke Gemeinde aus dem Boden zu stampfen. Es blieb einer größeren Persönlichkeit als Batteux es war, vorbehalten, dieser Prophet einer neuen und doch alten Kunst zu werden, aus historischen Beobachtungen, die auch andere schon gemacht, praktische Konsequenzen für die Gegenwart zu ziehen.

Schellings berühmter Satz, daß „kein antwortender Laut, kein Pulsschlag im ganzen weiten Reich der Wissenschaft dem Streben Winckelmanns entgegenkam", schießt weit über die Wahrheit hinaus. Sollte es nicht auch ein vollerer Ruhmestitel für Winckelmann sein, wenn man in seinen „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst" den Abschluß einer langen Gedankenarbeit sieht, als wenn man ihn mit Hettner als „vom Himmel gefallen" als unerklärlich in seinen Ursprüngen preist.

Mit Batteux sagt auch Winckelmann: „Die Nachahmung des Schönen der Natur (ist entweder auf einen einzelnen Vorwurf gerichtet oder sie) sammelt die Bemerkungen aus verschiedenen einzelnen und bringet sie in eins. . . Dieses ist der Weg zum allgemeinen Schönen und zu Idealischen Bildern desselben; und derselbe ist es, den die Griechen genommen haben."

Aber statt wie Batteux diese Sache nur als ein historisches Faktum zu erwähnen, zieht er die Nutzanwendung daraus: wählt die Natur so aus, wie die Griechen es gethan, ahmt die Griechen nach; das ist der kürzeste und praktischste Weg. Denn: da in einem

Antinous Admirandus die Nachahmung „den Inbegriff desjenigen, was in der gantzen Natur ausgetheilet ist“, findet, so muß in der That „das Studium der Natur ein längerer und mühsamerer Weg zur Kenntnis des vollkommenen Schönen seyn als es das Studium der Antiquen ist“.

Gegen diese Logik ließ sich nichts einwenden, vorausgesetzt, daß der Geschmack, den die Griechen bei jener Auswahl angewandt, wirklich der denkbar beste war.

Daß dieses der Fall, sucht Winckelmann in einer eingehenden Darlegung der inneren und äußeren Gründe für eine ungewöhnlich reiche Entwicklung des Schönheitssinnes in Hellas zu beweisen. Auf dem Fundament dieser physiologischen und psychologischen Untersuchungen gründete er die Charakteristik der griechischen Kunst: „Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist eine edle Einfalt und eine stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdruck. So wie die Tiefe des Meeres allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüthen, ebenso zeiget der Ausdruck in den Figuren der Griechen bey allen Leidenschaften eine grosse und gesetzte Seele.“

Mit solchen Worten traf Winckelmann das Herz der Zeit.

Man hat mit gutem Recht den Ausdruck „edle Einfalt und stille Größe“ ein „unübertroffenes Schlagwort zur Bezeichnung des innersten Wesens griechischer Kunst“ genannt; mit noch größerem Rechte aber könnte

man es ein Schlagwort für die Sehnsucht der phrasenmüden Kunst der Zeit nennen. Edel, einfältig, still und groß, das waren ja alles Gegensätze zu der anspruchsvollen Armseligkeit, aus der man sich hinaussehnte. Seit man des Jagens nach Coulisseneffekten müde geworden, verwandelten sich die Ideale. Die künstlichen Locken wurden glatt gekämmt und fürsorglich in einen Zopf gebunden, daß kein Windzug etwas über sie vermochte; man steifte die geschwungenen Linien wo es nur irgend solche gab. Nicht nur in der Kunst.

Es ist außerordentlich bezeichnend, daß die Zeitgenossen Winckelmanns das Wort, dem er die Prägung gegeben, mit Vorliebe in Anwendung brachten, ohne darauf Rücksicht zu nehmen, daß es der griechischen Kunst geweiht war. Wenn Fronhofer an Raphaels Madonnen die „große Einfalt, die stille Majestät ohne Zwang und Manierung“ rühmt, da findet man immer noch Vergleichspunkte zu der ursprünglichen Anwendung, aber wenn Posselt in seiner Lobrede auf Friedrich den Großen das Wort geradezu als Charakteristikon der deutschen Art anwendet, wenn er die Deutschen ein Volk nennt, „dem für den stolzen Trotz der Britten stille Größe ward und für die Lust und für das kochende Blut der Welschen Einfalt und ruhige Thatkraft“, da fühlt man deutlich, daß jenes Wort von der Einfalt und stillen Größe für die Zeit mehr bedeutet als eine glückliche Benennung griechischer Kunstweise.

Winckelmann hatte das Wort, das aller Welt auf der Zunge gelegen hatte, hinausgerufen, er hatte dem nach Worten ringenden Empfinden endlich zum Ausdruck verholfen, und darum wurde das Wort ein geflügeltes Wort. Und weil auf ihm die Folgerung Winckelmanns gründete, daß „der einzige Weg für uns, groß, ja wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, die Nachahmung der Alten" sei, so fand seine Lehre kaum einen Widerspruch.

Auch die Künstler standen der Kunst der Alten nicht mehr geschlossen ablehnend gegenüber. Seitdem die Strömung für die Nachahmung der Natur sich bemerkbar machte, und seitdem die Künstler wahrnahmen, daß es mit der Naturnachahmung allein auch nicht gethan sei, hatten sich manche der Antike zögernd genähert. Nicht nur der junge Mengs zeichnete fleißig nach römischen Statuen und nicht nur Donner schuf Gestalten, die an die Antike gemahnten. Christ, der feinfühlige Archäologe, erkannte es unumwunden an, daß „manche neueren Meister durch die alten Muster weit gekommen" seien, wenn er auch hinzufügen mußte: das schöne Maß der Alten in allen Teilen des Körpers und der feine Begriff von der richtigen Übereinstimmung, d. h. der Schönheit, sei zur Zeit noch nicht wieder hergestellt.

Aber was in dieser Richtung durch die Künstler geschah, das geschah vereinzelt, in isolirter Opposition. Es lag mehr Negatives als Positives in solcher

Thätigkeit. Durch Winckelmann wurden die zerstreuten Kämpfer zu einem Heerbann vereinigt. Das Wort Antike war nicht mehr ein Erkennungszeichen für die versprengten Genossen einer stillen Gemeinde, es war zum lauten Feldgeschrei geworden.

Es ist unnötig, in diesem Zusammenhange näher auf Winckelmanns Erstlingswerk einzugehen. Was darin nach Goethes Wort „barock und wunderlich" ist, das hat längst in Justis geistreicher Analyse seine Erledigung gefunden. Hier muß es genügen, wenn das in kurzen Worten herausgehoben wurde, was auf die zeitgenössischen Kunstanschauungen von Bedeutung gewesen ist. Daher können auch die Großthaten Winckelmanns auf dem Gebiete der Archäologie, der Weltruhm seiner späteren Schriften für uns nicht in Betracht kommen. Auch für die Geschichte geistiger Bewegungen gilt das Gesetz, daß der erste erfolgreiche Anstoß der wichtigste ist.

Man hat es oft so dargestellt, als ob mit dem Auftreten Winckelmanns ein neuer Morgen der Kunst angebrochen sei, als habe sein Wort ein junges Hellenentum in Deutschland wachgerufen. Aber die Wirkung war in praktischer Beziehung keineswegs eine so durchschlagende. Was erreicht war, das war vor allen Dingen die — gewissermaßen offizielle — Anerkennung der Antike als ausschließliches künstlerisches Vorbild. Alle, die über die Kunst und ihre Werke mitsprechen wollten — und deren waren im achtzehnten Jahr-

hundert viele —, die sahen sich veranlaßt, sich zu dem neuen Dogma zu bekennen, um nicht über die Achsel angesehen zu werden. Es hat denn auch keinen Zeitgenossen gegeben, der den Versuch gemacht hätte, dem Grundgedanken der Winckelmannschen Schrift direkt entgegenzutreten.

Aber schon sehr bald machte sich eine Strömung bemerkbar, welche an der starren Forderung des aufgestellten Prinzips einiges abzudingen suchte. Die grandiose Einseitigkeit Winckelmanns mußte den Sammlern unbehaglich sein. Hatten sie auch gegen die Schönheit des „griechisches Kontours" nichts einzuwenden, so empfanden sie doch bitter die Nichtachtung der Niederländer, zu der die Konsequenzen des Winckelmannschen Gedankenganges führen mußten und in der That führten. Auch sie waren ja für eine Umkehr und Einkehr der ausgearteten gleichzeitigen Kunst; aber wenn sie auch die Gegenwart für eine bessere Zukunft hinzugeben geneigt waren, so waren sie doch nicht gewillt, große Stücke der Vergangenheit mit in den Kauf zu geben. Was lag näher, als den Versuch zu machen, einen modus vivendi zwischen Winckelmanns strengen Forderungen und den bedrohten Sammlungsbeständen zu finden?

Chr. L. v. Hagedorn machte diesen Versuch, und — man muß es gestehen — nicht ohne Geschick. In den 1762 erschienenen „Betrachtungen über die Malerei", schuf er ein Werk, das auf lange hinaus als der Inbegriff aller Kunstweisheit geschätzt wurde. Mit wohlberechneter Gelehrsamkeit und mit dem zeitgemäßen Ton des philosophirenden Liebhabers ergeht er sich über alle Fragen, die irgenwie zur bildenden Kunst in Beziehung stehen. Eine warme Liebe zur Kunst, eine große allgemeine Bildung und eine ans Wunderliche streifende Gastfreundschaft für die heterogensten ästhetischen Systeme zeichnet das Werk aus. Diese letztere Eigenschaft ist es vor allem, die dem Buche historische Bedeutung sichert.

Hagedorn glaubte, die Einseitigkeit des klassischen Prinzips dadurch aufheben zu können, daß er dasselbe mit den ästhetischen Gedanken der letzten Jahrzehnte zu einem seltsamen Mosaik verarbeitete. Die Forderungen der Eklektiker, der Naturalisten, der Klassicisten stellt er nebeneinander auf; er verteidigt den Standpunkt von der „Lehrthätigkeit" der Kunst mit dem gleichen Eifer wie den Standpunkt, daß die Kunst Vergnügen bereiten solle. Sein System — wenn man von einem solchen reden kann — charakterisirt sich durch eine fast schrankenlose Weitherzigkeit. Wie er will, daß die „vollkommenen Künstler" bei Michelangelo und Raphael, bei Tizian und Correggio, bei Rubens und „so manchem angenehm täuschenden Niederländer", bei der Natur und bei der Antike in die Schule gehen, so will er, daß die Gemälde dazu dienen, „die Tugenden und Pflichten der Menschen mit Anmut zu schildern", den Nachkömmling zur Folge reizen, aber daß sie gleich-

zeitig Gefallen erregen; denn es ist „die Pflicht des Künstlers, uns die Gegenstände seiner Erfindung nur von der reizenden Seite zu zeigen."

Batteux nennt er unter denen, die „dem guten Geschmack die Heiligthümer aufgeschlossen" und stimmt ihm bei, daß für den Künstler „der höchste Gegenstand die verschönerte Natur" sei; mit Winckelmann ruft er aus: „Ohne den Geschmack an den Antiken gebildet zu haben, ohne von wahren Begriffen des Schönen gleichsam durchdrungen zu seyn, Muster in der Natur aufsuchen zu wollen: das hiesse eines gebahnten Weges muthwillig verfehlen, um erst einen ungebahnten zwischen Dornen und Hecken aufzuspüren." Er preist die edle Einfalt und schwärmt für Bernini, er huldigt dem Gedanken von dem Zusammenhang der Kunst mit der Volksart und verlangt von Rembrandt „edle" Gestalten. Ein wahres Chaos von widerspruchsvollen Gedanken!

Nur ein Zwillingsgedanke zieht sich klar durch die weitläufigen Kapitel hindurch, daß es nämlich mit der Auswahl der Natur nach Anweisung der Antike nicht immer genug sei, daß man aber nie etwas Anderes darstellen dürfe als das „Übliche".

Ausgewählt müsse werden — Hagedorn verabscheut das Unedle und das Excentrische —, aber nicht in allen Fällen könne der Antike diese Aufgabe zugeschoben werden. „In Absicht auf die Farbengebung bleibt allemal die Natur der vornehmste Unterweiser". Er

ist der Meinung: „Die Antike, diesen Leitfaden der größten Künstler nicht nach Würde schätzen oder ihn ohne Verbindung mit der immerblühenden Natur blindlings verehren wollen, heißt in beyden Fällen die Augen wo nicht gar verschliessen, doch den Sinn der Alten verfehlen." Durch die feine Wendung des Schlusses brach er jedem etwaigen Vorwurf, dem Ansehen der Antike Abbruch zu thun, die Spitze ab. Wie er denn überhaupt — wo er Antike und Natur nebeneinander nennt — der Antike stets den Vortritt läßt, ob er gleich der Nachahmung der „schönen Natur" weit häufiger das Wort redet.

Das Buch war von großer Wirkung. Dem Kunstliebhaber war es aus der Seele geschrieben, und der Künstler freute sich der gewonnenen Ellbogenfreiheit. Und doch bestand das Verdienst des Werkes nicht in einem Fortschritt des Gedankens, sondern lediglich darin, daß es zu der Klarheit der Winckelmannschen Forderung die Unklarheit der Batteuxschen hinzugenommen und damit den Künstlern gleichzeitig ein Gefühl von festem Halt und ein Gefühl der Freiheit gegeben hatte; eine Mischung, die bekanntlich zu allen Zeiten zahlreiche Freunde gefunden hat.

Nimmt man hinzu, daß bald nach dem Erscheinen der „Betrachtungen" — und sicherlich unter dem Einfluß derselben — Hagedorn von dem Kurfürsten von Sachsen zum „Generaldirektor der Künste und Kunstakademien, auch dahin gehöriger Galerien und Kabi-

netts“ ernannt wurde, und daß die neuerwachte Leipziger Kunstthätigkeit ganz unter seinem Einfluß stand, so wird man es begreifen, daß der künstlerische Gedankenkreis, in den der junge Goethe im Jahre 1766 eintrat, ein durchaus Hagedornscher war. Daraus erklärt sich mancher Zug in dem Bilde des jungen Kunstfreundes, der vergeblich den Scharfsinn der Kommentatoren herausgefordert hat.

Will man die Bedeutung der künstlerischen Eindrücke, die Goethe in Leipzig empfing, in ihrer ganzen Tiefe erkennen, dann ist es notwendig, sich ins Gedächtnis zu rufen, wie verwirrend die ersten Erlebnisse auf geistigem Gebiete für den Ankömmling waren. Aus dem sicheren Port der geistigen Behaglichkeit Frankfurts war er in die stürmischen Wellen lebhaftester litterarischer Bewegung geraten. „Jedermann protestierte gegen meine Liebhabereyen und Neigungen, und das, was man mir dagegen anpries, lag theils so weit von mir ab, daß ich seine Vorzüge nicht erkennen konnte, oder es stand mir so nah, daß ich es eben nicht für besser hielt als das Gescholtene.... Ich forderte einen Maßstab des Urtheils und glaubte gewahr zu werden, daß ihn gar niemand besitze: denn keiner war mit dem anderen einig, selbst wenn sie Beispiele vorbrachten.... Diese Geschmacks- und Urtheilsungewißheit beunruhigte mich täglich mehr, so daß ich zuletzt in Verzweiflung gerieth.“ Und auch nach anderen Seiten hin wurde die Sicherheit seines Denkens

und Empfindens mehr und mehr zerpflückt. Die zersetzende Kritik, die von seinen neuen Mitbürgern an großen und kleinen Erscheinungen mit der gleichen Unbefangenheit geübt wurde, war nicht ohne Einfluß auf seine Anschauungen und auf sein Urteil. Sein innerstes Wesen aber fühlte sich in dem Element der Negation nicht wohl; es sehnte sich nach einem festen Punkt in dem wirren Hin und Her der Gedanken.

In solcher Gemütsverfassung war es, als er — wahrscheinlich im Herbste 1766 — Privatstunden bei dem Akademiedirektor und Zeichenlehrer Adam Friedr. Oeser nahm.

„Er hatte mich gleich den ersten Augenblick angezogen“, schreibt Goethe von dem eigenartigen Manne. Und so urteilen alle, die das Leben mit ihm in Berührung brachte. „Oeser war ein Lehrer, der alle, die ihm nahe traten, die vornehmsten und die geringsten, die ersten Geister der Nation und die kleinen Handwerker auf merkwürdige Weise für seine Ideen einzunehmen verstand, und zwar während er jeden vollkommen gewähren ließ“, sagt Justi von ihm.

Er besaß das hohe Talent, anzuregen, Gedanken wachzurufen und sich in selbstbewußter Bescheidenheit der also erzielten Erfolge zu freuen. Sein Ehrgeiz ging nicht darauf aus, als ein großer Mann angestaunt zu werden, aber er war stolz, großer Männer verdienstvoller Freund zu sein. Winckelmann hatte ihn seinen „einzigen Freund“ genannt, hatte die vielbewunderten

„Gedanken" in Oesers Hause geschrieben, ja „die Unterredungen mit diesem wahren Nachfolger des Aristides, der die Seele schilderte und für den Verstand malte", waren zum guten Teil Bedingung und Veranlassung jener Schrift gewesen.

An diesem freudigen Bewußtsein zehrte Oeser zeitlebens; und was er thun konnte, das that er, um Winckelmanns Ruhm zu verbreiten.

Aber er war darum durchaus nicht „Winckelmannianer" in der Kunst. Es wäre falsch, ihn den Künstlern zuzuzählen, die in der Nachahmung der Antike aufgingen. Wie tief er sich auch — gleich seinem Vorgesetzten L. v. Hagedorn — vor der Antike verneigte, wie beredt er die Statuen und größeren Bildwerke der Alten als Grund und Gipfel aller Kunstkenntnis preisen und wie warm er seinen Schülern das Studium der Lippertschen Gemmenabdrücke ans Herz legen mochte: seine eigene Kunst bewährt nach dem Urteil seines Biographen A. Dürr ganz den Charakter der Wiener Schule in halb italienischer, halb französischer Richtung, daneben spielen einige niederländische, speciell Rembrandtsche Einflüsse, hinein." Man liebt es hier, von mangelndem Können zu sprechen und die Worte vom willigen Geiste und vom schwachen Fleische zu wiederholen. Aber ein Gegensatz zwischen der Theorie und der Praxis Oesers ist nur dem Anschein nach vorhanden. Es ging Oeser wie so vielen seiner Zeitgenossen: er sehnte sich nach jener

„stillen Größe und ruhigen Einfalt". Wo er dieselbe zu finden glaubte, da schlug ihr sein Herz entgegen.

Daher konnte er mit dem gleichen Eifer, mit dem er für die Antike eintrat, seine Schüler in die Werke des Venezianers Giulio Carpioni, seines Lieblingsmalers einführen. Denn auch in ihnen sah er „Beispiele des Einfachen oder Sanften, welches in der Kunst so selten anzutreffen". Es that seinem gutherzigen und anspruchslosen Wesen wohl, daß Carpionis Bacchanale nicht „ganz rohe und unbändige Menschen in einer geräuschvoll ausschweifenden Lebensart schilderte," sondern, „die heitere Ruhe und sanfte Freude des allerersten Zeitalters, wo die Menschen, zwar in Einfalt und ohne Sitte, aber auch in unerkünstelter Gutheit die Freuden des Lebens genossen und mitteilten". So schrieb Oeser an Hagedorn. Er konnte der Zustimmung sicher sein.

Oeser und Hagedorn sind Vertreter des gleichen Prinzips. Wie hätte auch ein Mann, dem man nachrühmte, daß er nicht nur Maler, Bildhauer, Kupferstecher und Architekt sei, sondern daß er auch „schätzbare Kenntnisse von der Gartenkunst, Chemie und Mineralogie" besäße, den einseitig plastischen Standpunkt Winkelmanns völlig zu dem seinen machen können!

Seine Vielseitigkeit erlaubte ihm, die antikisirenden Theorien in sein Lehrsystem aufzunehmen, aber dieselbe Vielseitigkeit machte es ihm unmöglich, sie zum

Kernpunkt seiner Kunstanschauungen zu machen. Zu einem solchen eignete sich sehr wohl das dehnbare Wort von der Stille und Einfalt, aber nicht die präzise Auslegung, die ihm Winckelmann gegeben.

Wie viel man daher auch von dem posaunenden Lob des Claudius streichen mag, wenn er von Oeser sagt:

„Mit Hagedorns Geschmack und Raphaels Genie
„Und Rubens kühner Meisterhand
„Trägt Oeser, unterstützt von der Allegorie,
„Das Schicksal des Kothurns auf ein beredt Gewand,“

so wird man doch gegen die ersten drei Worte nichts einwenden können.

Hagedorns Geschmack predigten Oesers Werke, und Hagedorns Geschmack predigten die Lehren, die er dem aufhorchenden Goethe in der Zeichenstunde vortrug.

Wie tief die Wirkung seiner Lehren auf seinen neuen Schüler war, davon zeugen die begeisterten Briefe, die der junge Goethe nach dem Abschied von Leipzig an seinen verehrten Lehrer richtete, davon zeugt auch der von sonniger Herzlichkeit durchwärmte Bericht in Dichtung und Wahrheit. Es spricht daraus die Freude, die ihn erfüllt hatte, als er endlich aus den streitenden Winden entgegengesetzter Urteile und Ansichten einen Ausweg sah. „Ja, Herr Professor, wenn Sie meiner Liebe zu den Musen nicht aufgeholfen hätten, ich wäre verzweifelt!“ so schreibt er nach seiner Heimkehr ins Elternhaus an Oeser. Und in glühenden Worten schüttet er seine Dankbarkeit aus: Alles, alles habe er nur ihm zu danken; „Ich würde kein Ende finden, zu sagen, was Sie mich gelehrt haben; verzeihen Sie meinem danckbaren Herzen diese Apostrophe, diese Sentenzen; das habe ich mit allen tragischen Helden gemein, dass meine Leidenschafft sich gern in Tiraden ergiesst, und wehe dem, der meiner Lava in den Weg kömmt.“

Zur ersten Annäherung an die Persönlichkeit seines Lehrers hatte es ohne Zweifel beigetragen, daß Goethe durch manche Eigentümlichkeiten des Oeserschen Talentes lebhaft an die in Frankfurt gewonnenen Eindrücke erinnert werden mußte. Hier fand er wie bei den Frankfurter Künstlern eine starke Hinneigung zu dekorativer Produktion, zum Handwerklichen der Kunst; und hier fand er wie bei Seekatz eine ausgesprochene Begabung für gefällige, unschuldige Motive, für die Darstellung von Kindern und dieselbe Unfähigkeit kraftvolle Männer zu gestalten.

Als Seekatz gestorben, schreibt Goethe an Oeser: „Mein Freund Seekatz ist einige Wochen vor meiner Ankunft gestorben. Meine Liebe für die Kunst, meine Dankbarkeit gegen den Künstler werden Ihnen das Maas meines Schmerzes angeben. Sollte Herr Kreis-Steuer-Einnehmer Weise die Gefälligkeit haben wollen, einige Nachrichten von seinem Leben und seiner Kunst

in die Bibliothek einzurücken, so wollte ich sie Ihnen zusenden.“ In solcher Weise konnte Goethe nur schreiben, wenn er häufig von Seekatz gesprochen hatte und wenn Oeser freundlich und anerkennend auf solche Gespräche eingegangen war, wenn die Wertschätzung des Künstlers Seekatz von seiten Oesers keinem Zweifel unterlag. Aber die innere Verwandtschaft der künstlerischen Atmosphäre seiner Knabenzeit und des Oeserschen Gedankenkreises war eine noch nähere. Man kann geradezu behaupten, daß jener Lieblingsgedanke der neuen Richtung, die Forderung der Einfalt und Stille, schon latent in der Frankfurter Kunst vorhanden war, daß also das Gros der in früheren Jahren naiv empfangenen Eindrücke jetzt das Placet der Hagedornschen Ästhetik bekommen konnte.

Dieser Zusammenhang mit der Vergangenheit mochte wesentlich dazu beitragen, dem jungen Goethe bei der Aufnahme Oeserscher Theorien das Gefühl der Sicherheit zu geben. In Bezug auf die Litteratur hatte er festgewurzelte Neigungen ausreißen müssen und dafür nur ein peinigendes Gefühl der Leere eingetauscht, auf dem Gebiete der Kunst war von ihm wenig mehr verlangt als auf dem bisherigen Wege fortzugehen.

Daher sehen wir denn auch, als er wieder nach Frankfurt zurückgekehrt ist, in seinen Beziehungen zur Kunst keine wesentliche Änderung eintreten. Er be-

schränkte sich darauf, den Maßstab der Oeserschen Lehren auf Tapeten und Rahmen anzuwenden und für Einfachheit und Zweckmäßigkeit der kunstgewerblichen Erzeugnisse eine Lanze zu brechen. Die eigentliche Kunst blieb von der Kritik unberührt. Das Überladene, der Pomp — gegen den sich die neuen Prinzipien richteten — fehlte ihr in den Frankfurter Gemälden, und damit fehlte jeder Grund zu einen abfälligen Urteil.

Zudem lag es in dem Charakter der ganzen Richtung, dem Kunstgewerbe gegenüber positiver auftreten zu können als der Kunst gegenüber. Abgesehen davon, daß Oeser als „abgesagter Feind des Schnörkel- und Muschelwesens und des ganzen barocken Geschmacks“ seine eigenen Wohnräume einfach und seinen Maximen entsprechend eingerichtet hatte und es seinen Schülern leicht gemacht war, das Thatsächliche der Forderungen zu verstehen und gegebenenfalls die praktisch erlernte Lehre anzuwenden, — abgesehen von solchen mehr äußeren Gründen trat im Kunsthandwerk der Gegensatz zwischen dem aufgestellten Ideal und der Wirklichkeit weit klarer zu Tage als in der Kunst. Die Wirklichkeit des Kunsthandwerks war schnörkelhaft, kraus; das Ideal der Einfalt mußte also Geradlinigkeit, Ebenheit verlangen. Für das Gebiet der Kunst war es weniger einfach, eine allgemein gültige Forderung aufzustellen. Man mußte suchen, den Werken der verschiedensten Jahrhunderte, der verschiedensten Schulen gerecht zu

werden. Wenn man sich nicht auf den Standpunkt Winckelmanns stellen und nur der Antike die künstlerische Berechtigung zuerkennen wollte, dann erwuchs einem die Aufgabe, die Wörter „Einfalt“ und „Stille“ in anderer Weise zu kommentiren als es der Klassicismus gethan hatte.

Hagedorn hatte es versucht, dieser Aufgabe gerecht zu werden und dabei ziemlich willkürlich mit dem überkommenen Schlagwort geschaltet. Er sagt: „diese edle Einfalt führet mich auf die vorerwähnte ungezwungene Zusammenschickung aller Theile zurücke, die .. allen Gegenständen der Künste, ich möchte hinzusetzen, aller schönen Wissenschaft, Anmut erteilt. In der Natur ist kein Zwang und wo dieses Ungezwungene in dem Gemälde oder an einer Statue zu finden, da glaubet man die freywirkende Natur selbst zu sehen.“ Die „edle Einfalt“ hat ihn also auf dem direktesten Wege zu der Forderung der Naturnachahmung zurückgeführt.

Ähnliche Interpretationen mag Oeser gegeben haben. Wenigstens finden wir bei Goethe eine Auffassung der „Einfalt und Stille“, die mit der Hagedornschen eine gewisse Verwandtschaft zeigt, wenn vielleicht auch nur äußerlich.

Justi wirft bei der Besprechung von Winckelmanns „Gedanken über die Nachahmung“ die interessante Frage auf, ob dieser „Lieblingssatz von der Ruhe“ nicht in dem der Leidenschaft entwachsenen Alter des Verfassers einen Teil seiner Begründung finde:

„würde wohl jemand, dessen Kunstbegriffe sich im achtzehnten Jahre statt im achtundreißigsten fixiren, das Höchste im Ausdruck edle Einfalt und stille Größe genannt haben?“

Der junge Goethe kann darauf die Antwort geben. Er nennt wohl als höchstes künstlerisches Prinzip edle Einfalt und stille Größe, weil jene Begriffe nun einmal als gangbare Münze in Kurs sind, aber Name und Auffassung decken sich bei ihm keineswegs. Der lebenslustige Student hätte nicht mit solchem Jubel der neuen Lehre zustimmen können, wenn er sie nicht für sein Empfinden mit jugendlicherem Geiste erfüllt hätte. Welcher Art der Inhalt war, den er den Worten Winckelmanns gab, das sehen wir — besser als aus dem Rückblick des Greises — aus den gleichzeitigen Äußerungen des Jünglings.

In einem Briefe an Phil. Er. Reich in Leipzig findet sich nach den lebhaftesten Ausdrücken des Dankes gegen Oeser die Stelle: „Sein Unterricht wird auf mein ganzes Leben Folgen haben. Er lehrte mich, das Ideal der Schönheit sey Einfalt und Stille .. Nach ihm und Schäckespearen ist Wieland noch der einzige, den ich für meinen ächten Lehrer erkennen kann.“ — Einfalt und Stille, Shakespeare und Wieland! Die Nebeneinanderstellung ist eine so kühne, daß einem die Frage nach einem Verbindungsgliede auf die Lippen springen muß. Wer vermag gleichzeitig für Kälte und für Wärme zu schwärmen?

Eine Bemerkung in den Ephemeriden, jenem wunderlichen Notizenbuch aus den Jahren 1770 und 1771 zeigt den Weg zur Beantwortung der Frage. Goethe spricht von dem Wert „des Gefühls der Idealischen stillen Größe“ für die Bildung der Künstler und meint: „Genies werden dadurch unendlich erhaben und kleine Geister wenigstens etwas; die sonst, wenn sie mit einem Feuer, das sie nicht haben, ihre Manier beleben wollen, dem Hanswurst gleich sind, der die leichten Sprünge einer Seiltänzerin mit üblem Succeß nachäfft.“

Es erscheint ihm also die stille Größe auch für „kleine Geister“ erreichbar; und diese stille Größe hat zum Gegensatz erkünsteltes Feuer; erlogenes Pathos. Sollen nun aber die kleinen Geister sich von „dem Feuer, das sie nicht haben“ enthalten, dann bleibt ihnen nur die Schlichtheit der Wahrheit; und wenn sie durch solche Enthaltsamkeit, die „idealische stille Größe“ erreichen können, dann muß die Wahrhaftigkeit an sich schon jene stille Größe besitzen. Es ist kaum möglich, angesichts dieser Stelle zu zweifeln, daß sich für Goethe in der That, das Winckelmannsche Schlagwort in die Forderung innerer Wahrheit des Kunstwerks verwandelt hatte.

Aber auch der letzte Zweifel wird einem genommen, wenn man ein beiläufiges Wort in dem Briefe an Friederike Oeser vom 13. Febr. 1769 zu jener Äußerung in Beziehung setzt. Goethe sagt: „Und was in einem Gemälde am unerträglichsten ist, ist Unwahrheit .... ein Mährchen hat seine Wahrheit und muß sie haben, sonst wäre es kein Mährchen.“

Die Sätze lassen an Klarheit nichts zu wünschen übrig. Wahrheit — nicht Wirklichkeit — ist das höchste künstlerische Prinzip geworden; Stille und Einfalt haben ihr antikes Gewand abgelegt. Das Gebot der Kunst scheint sich von jeder Äußerlichkeit des Stils unabhängig gemacht zu haben. Das Kunstwerk ist nur noch sich selbst verantwortlich; wie ein Märchen trotz aller Widersprüche zur Wirklichkeit seine Wahrheit hat, so soll sie jedes Bild, jede künstlerische Leistung haben. In der That, das ist nicht mehr eine sophistische Auslegung des Winckelmannschen Wortes, es ist eine Durchdringung desselben mit neuem frischen Geiste; — vorausgesetzt, daß derjenige, der dieses Prinzip der inneren Wahrheit aufstellt, sich über das Wesen und die Existenzbedingungen solcher Wahrheit klar ist. Wann sind die Bedingungen erfüllt, die ein Bild in diesem Sinne zum Kunstwerk stempeln? Wo liegt der Gegensatz zwischen Wirklichkeit und Wahrheit? Das sind Fragen, die eine Lösung verlangen, und ohne deren Lösung sich das Wort von der inneren Wahrheit nicht weit über das Batteuxsche Wort von der schönen Natur erhebt.

Goethe blieb diesen Fragen zunächst fern. Er war zu wenig zum Grübler angelegt, um gerade jetzt, wo er einen positiven Gedanken gefunden zu haben glaubte, skeptische Studien anzustellen. Ihm genügte einst-

weilen der Schall des Wortes Wahrheit; und mit der vollen Genußfähigkeit seiner achtzehn Jahre gab er sich den Eindrücken derjenigen Kunst hin, die seinem Sinn ‚wahrhaftig‘ schien.

Und das war so ziemlich die gesamte Kunst. Sagt er doch selbst, daß in Bezug auf die Kunst „meine Empfindung wie mein Urteil nicht leicht etwas ausschloß“. Mit stets gleicher Freude durchmusterte er die Kabinette der Winkler, Kreuchauff, Huber — „Liebhaber und Sammler, die sich nach ihrer Lage, Sinnesart, Vermögen und Gelegenheit mehr gegen die Niederländische Schule richteten“ —, durchblätterte im Breitkopfschen Hause „Kupferwerke, die das Altertum darstellten“ und ordnete unter Benutzung der Lippertschen Daktyliothek eine in Unordnung geratene Pastensammlung antiker Gemmen. Von irgend welcher Einseitigkeit in seinen künstlerischen Neigungen ist nichts zu verspüren, es sei denn, daß er sich — wie schon in Frankfurt — durch die frische Lebenswahrheit der Niederländer besonders sympathisch berührt fühlte.

Eine Änderung in dieser Beziehung trat auch da nicht ein, als Lessings ‚Laokoon‘ erschien. Wie lebhaft Goethe die Bedeutung dieses Werkes empfinden mochte, mit wie jugendlicher Begeisterung er noch in späteren Jahren von dem ersten Eindruck dieser „Haupt- und Grundbegriffe“ spricht: eine Wandlung seiner künstlerischen Anschauungen hat Laokoon — in

Bezug auf die bildende Kunst — nicht hervorgebracht. Jene schönen Worte: „Man muß Jüngling seyn, um sich zu vergegenwärtigen, welche Wirkung Lessings Laokoon auf uns ausübte, indem dieses Werk uns aus den Regionen eines kümmerlichen Anschauens in die freien Gefilde des Gedankens hinriß,“ diese Worte entsprechen nur dann den Thatsachen, wenn man sie lediglich auf die befreiende That bezieht, die der Poesie zu Gute kam. „Das solange mißverstandene: ut pictura poesis war auf einmal beseitigt, der Unterschied der bildenden und Redekünste klar, die Gipfel beider erschienen nun getrennt, wie nahe ihre Basen auch zusammenstoßen mochten. Der bildende Künstler sollte sich innerhalb der Gränze des Schönen halten, wenn dem redenden, der die Bedeutung jeder Art nicht entbehren kann, auch darüber hinauszuschweifen vergönnt wäre.“ Der Inhalt dieser Sätze bedeutet für Goethe, daß ihm jetzt auch für die Litteratur der Halt gegeben wurde, den er so lange ersehnt hatte. „Wie vor einem Blitz erleuchteten sich uns alle Folgen dieses herrlichen Gedankens, alle bisherige anleitende und urteilende Kritik ward, wie ein abgetragener Rock, weggeworfen, wir hielten uns von allem Übel erlöst.“ . . .

Wenn der Biograph diese Worte auch auf die bildende Kunst anwendet, wenn er fortfährt: „wir glaubten mit einigem Mitleid auf das sonst so herrliche sechzehnte Jahrhundert herabblicken zu dürfen,

wo man in deutschen Bildwerken und Gedichten das Leben nur unter der Form eines schellenbehangenen Narren, den Tod unter der Uniform eines klappernden Gerippes sowie die nothwendigen und zufälligen Übel der Welt unter dem Bilde des fratzenhaften Teufels zu vergegenwärtigen wußte," so läßt ihn hier augenscheinlich die Klarheit der Erinnerung in Stich. Man kann es auf sich beruhen lassen, daß Goethe hier Bildwerke und Gedichte gleichwertig neben einander stellt, obgleich gerade von deren innerem Unterschiede die Rede war, aber es muß darauf hingewiesen werden, daß für die bildende Kunst der Gedanke von der Unstatthaftigkeit grausenerregender Darstellungen schon tausendfältig ventilirt worden, und daß gerade dieser Gedanke zu den Selbstverständlichkeiten der zeitgenössischen Geschmacksprinzipien gehörte. Wer zu Oesers Füßen gesessen, der konnte unmöglich von der Neuheit des Gedankens geblendet sein, wenn er hörte, daß Häßliches weder in der Malerei noch in der Skulptur dargestellt werden dürfe. Eben dieser Gedanke war ja der Ausgangspunkt der praktisch-ästhetischen Richtung gewesen und war der Angelpunkt der Hagedornschen Theorie.

Es konnte also schlechterdings für Goethe kein neuer Gedanke sein. Es frägt sich aber, ob in dieser Epoche, also zur Zeit der Lektüre des Laokoon, der junge Goethe diesem Gedanken überhaupt sympathisch gegenüber stand, ob er der Lessingschen, wie der

Hagedornschen Auffassung des Schönen nicht sogar skeptisch gegenüber stand. Dann hätte das Gedächtnis dem Selbstbiographen allerdings einen doppelten Streich gespielt und aus der Abwendung des Jünglings von einem wohlbekannten Grundsatz begeisternde Hingabe an einen neuen Gedanken konstruirt. Und doch läßt eine Bemerkung, die Goethe ohne ein Wort der Kritik in den Ephemeriden aufnahm, eine derartige Abwendung sehr wahrscheinlich erscheinen. Es heißt dort: „die alten, wie ich anderswo zu beweisen gesucht habe, scheuten nicht so sehr das häßliche als das falsche und verstunden auch die schröcklichsten Verzerrungen in schönen Gesichtern zur Schönheit zu machen. Es ist mir das wieder ein Beweiß, daß man die Fürtrefflichkeit der Alten in etwas anderes als die Bildung der Schönheit zu suchen hat."

Aber sollte auch diese ungewohnte Auffassung von der eigentlichen „Fürtrefflichkeit der Alten" erst eine Frucht Herder'schen Umgangs sein: es kann gar keinem Zweifel unterliegen, daß der alte Goethe, der aus später zu betrachtenden Gründen der Antike viel näher stand als der junge, sich in einem Irrtum befand, wenn er sich die tiefgehende Wirkung des Laokoon auf den Jüngling nicht aus den neuen und weitsichtigen Bemerkungen über die Grenzen der Poesie, sondern aus den an dem Mangel lebendiger Anschauung kränkelnden Behauptungen über die bildende Kunst zu erklären sucht.

Das beweist auch die wunderliche Logik in Goethes Darstellung der Dresdener Reise im Herbste 1767. Er erzählte: „Wie sich aber Begriff und Anschauung wechselweise fordern, so konnte ich diese neuen Gedanken [des Laokoon] nicht lange verarbeiten, ohne daß ein unendliches Verlangen bei mir entstanden wäre, doch einmal bedeutende Kunstwerke in größerer Maße zu erblicken. Ich entschied mich daher Dresden ohne Aufenthalt zu besuchen." Unwillkürlich denkt man: natürlich um die einzige bedeutende Antikensammlung Deutschlands, die „lehrreichen Beispiele für fast alle Entwicklungsphasen griechischer Kunst" kennen zu lernen. Man irrt. „Die wenigen Tage meines Aufenthaltes in Dresden waren allein der Gemäldegallerie gewidmet. Die Antiken standen noch in den Pavillons des großen Gartens, ich lehnte es ab sie zu sehen . . ." Und was war es in der Gemäldegalerie, das sein Interesse so lebhaft in Anspruch nahm? Die Kunst der Niederländer; derselben Niederländer, die Lessings Laokoon zu „Kothmalern" stempelte! Eine seltsame Wirkung der Lektüre!

Nein, Goethes künstlerischer Geschmack erlitt durch den Laokoon keinerlei Veränderung. Wie umwälzend derselbe für seine Anschauungen von der Poesie gewesen sein mag — eine Frage, die uns hier nicht beschäftigt — seine Neigungen auf dem Gebiete der bildenden Kunst blieben so weitherzig, wie sie es je gewesen, nur daß vielleicht die alte Vorliebe für

niederländische Farbenwärme durch die reichliche Nahrung, die sie in Dresden fand, eine noch stärkere wurde.

Wie sehr sich sein Auge an den Farben zu berauschen vermochte, davon bringt er selbst zwei hübsche Beispiele.

Während Lessing so sehr Verächter der Farbe war, daß er wünschte, die Kunst mit Ölfarben zu malen, möchte lieber gar nicht erfunden sein, wirkte auf Goethe die geschaute Kunst der Niederländer so mächtig, daß sich für sein Auge die Dinge der Wirklichkeit mit dem Farbenzauber desjenigen Künstlers umkleideten, von dessen Studium er eben kam. „Als ich bei meinem Schuster wieder eintrat, trauete ich meinen Augen kaum: denn ich glaubte ein Bild von Ostade vor mir zu sehen, so vollkommen, daß man es nur auf die Galerie hängen dürfte. Stellung der Gegenstände, Licht, Schatten, bräunlicher Teint des Ganzen, magische Haltung, alles was ich in jenen Bildern bewundert, sah ich hier in Wirklichkeit." Und am Abend: „Die Thüren fand ich unverschlossen, alles war zu Bette, und eine Lampe erleuchtete den enghäuslichen Zustand, wo denn mein immer mehr geübtes Auge sogleich das schönste Bild von Schalken erblickte, von dem ich mich nicht losmachen konnte, so daß es mir allen Schlaf vertrieb."

Goethe benutzte die Gelegenheit seines Dresdener Aufenthaltes, auch dem Generalgaleriedirektor, dem

vielbewunderten Verfasser der „Betrachtungen über die Malerey", Herrn von Hagedorn, seine Aufwartung zu machen. Hagedorn „ergötzte sich höchlich an dem Enthusiasmus des jungen Kunstfreundes. Er war, wie es einem Kenner geziemt, in die Bilder, die er besaß, ganz eigentlich verliebt, und fand daher selten an andern eine Theilnahme, wie er sie wünschte. Besonders machte es ihm Freude, daß mir ein Bild von Schwanefeld ganz übermäßig gefiel, daß ich dasselbe in jedem einzelnen Theile zu preisen und zu erheben nicht müde ward: denn gerade Landschaften, die mich an den schönen heiteren Himmel, unter welchem ich herangewachsen, wieder erinnerten, die Pflanzenfülle jener Gegenden, und was sonst für Gunst ein wärmeres Klima den Menschen gewährt, rührte mich in der Nachbildung am meisten, indem sie eine sehnsüchtige Erinnerung in mir aufregten."

Für das Verständnis der Goetheschen Beziehungen zur Kunst ist auch diese Erzählung nicht ohne Bedeutung. Sie zeigt, wie subjektiv sein künstlerisches Empfinden noch immer ist und wie das innige Verhältnis, das er in der letzten Frankfurter Zeit zu der Natur gewonnen hatte, auch jetzt noch seine Wirkung ausübt; sie lehrt aber vor allen Dingen, daß er — im schroffsten Gegensatz zu Lessing und zu Winckelmann — eine Rangordnung zwischen den einzelnen Rubriken der Kunst nicht kennt und die Malerei der

Landschaft ebenso sehr schätzt, wie irgend ein anderes Specialgebiet.

Es würde schwer sein, einen schärferen Gegensatz zu konstruiren, als es der ist zwischen Lessing, der vom Landschaftsmaler meint, er ahme die Schönheiten nach, die keines Ideales fähig seien, und der behauptet: „die eigentliche Bestimmung einer schönen Kunst kann nur dasjenige sein, was sie ohne Beihilfe einer anderen hervorzubringen im Stande ist; dieses ist bei der Malerei die körperliche Schönheit" und zwischen dem jungen Goethe, der — nach der Lektüre Laokoons und nach dem Studium Winckelmanns — seine „Neigung wieder auf die Landschaft lenkt, die . . an sich erreichbar und in Kunstwerken faßlicher erschien, als die menschliche Figur, die mich abschreckte."

Es kann daher nicht überraschen, wenn wir den Schüler Oesers, statt der Winckelmannschen Forderung zu entsprechen und nach Mustern der Antike zu zeichnen, in der Ausübung der Kunst durchaus auf der Frankfurter Zeit fußen sehen. Wie er dort ein lauschiges Plätzchen im Walde, eine malerische Ruine wiederzugeben gesucht hatte, so freute er sich hier daran, „gar manches Weidicht der Pleiße und manchen lieblichen Winckel dieser stillen Wasser nachzubilden und dabei immer sehnsüchtig meinen Grillen nachzuhängen". Und wie er in Frankfurt dem malerischen Reiz zu Liebe das weiße Papier für seine Skizzen vermieden hatte, so zeichnete er jetzt — mit noch stär-

kerer Betonung des Malerischen — auf grauem Papier mit schwarzer und weißer Kreide.

In den eigentlichen Zeichenstunden wurde natürlich nach den Angaben des Lehrers gearbeitet. Aber auch hier bemerken wir zu unserem Erstaunen, daß man von den Vorschriften des Klassicismus nicht nur einem Carpioni zu Liebe abweicht, sondern daß man sogar höchst unklassische Blumensträuße mit weißer und schwarzer Kreide auf dem effektvollen Grunde eines blauen Papiers anfertigt. Die Hagedornsche Vielseitigkeit macht sich auch hier bemerkbar.

Der Vereinigung derselben mit der praktisch-wißbegierigen Natur Goethes wird man auch die Bemühungen des jungen Kunstfreundes, sich in verschiedenen Techniken zu versuchen, zuschreiben dürfen. Im Hause des Kupferstechers Stock ward ihm Gelegenheit, die Radirnadel gebrauchen zu lernen. Bald konnte er seinem Vater eine selbstgefertigte Radirung nach einer Landschaft von Alex Thiele übersenden, auf der die Inschrift prangte: „Dédié à Monsieur Goethe Conseiller Actuel de S. M. Imperiale par son fils très obeïssant.“ „Zwischen solchen Arbeiten wurde auch manchmal, damit ja alles versucht würde, in Holz geschnitten. Ich verfertigte verschiedene kleine Druckerstöcke nach französischen Mustern und manches davon ward brauchbar gefunden.“

So waren die Leipziger Jahre des jungen Goethe reich an inneren und äußeren Erlebnissen für seinen

künstlerischen Menschen. Die Genußfreude seiner Knabenjahre hatte an Frische nichts eingebüßt, sondern sie war durch theoretische und praktische Anregungen ihm selbst zu vollerem Bewußtsein gekommen.

Wenn Goethe an Oeser schreibt: „Sie haben mich gelehrt, demüthig ohne Niedergeschlagenheit und stolz ohne Präsumtion zu seyn“, so liegt in diesem Worte auch die Quintessenz dessen, was er aus den Oeserschen Kunstlehren herauslas: ein ausgeglichenes Wesen, nicht im Sinne des Alters leidenschaftbar, sondern in dem wünschenden Sinne des Jünglings gefestigt, männlich, das wollte er auch von der Kunst; nichts Schwächliches, aber auch keine fingirte Kraft. Der Winckelmann-Oesersche Begriff der Einfalt und Stille hatte sich ihm zu dem der Gesundheit, der Natürlichkeit, der inneren Wahrheit gestaltet. In Frankfurt hatte ihn *unbewußt* das Natürliche in den Kunstwerken gefesselt, in Leipzig ward er sich *bewußt*, daß nur das Natürliche im Sinne einer inneren Wahrheit in der Kunst Berechtigung habe. Aber er philosophirte noch nicht über die Bedingungen dieser Forderungen, er ahnte noch nicht, daß die natürlichen Verhältnisse der Nationen das „Natürliche“ modifiziren, daß ein Prinzip der inneren Wahrheit ein historisches Begreifen der Kunst verlangt, und daß die Kunst der Südländer und die Kunst der Nordländer mit verschiedenem — weil jede mit ihrem eigenen — Maßstabe gemessen werden müssen. Erst als ihm im

weiteren Verlauf seiner Studienzeit, im ehemals deutschen Straßburg, Gelegenheit ward, sich der — wie er selbst sagt — „großen und bedeutenden Einwirkung“ Herders hinzugeben, erhielten seine Gedanken auch in dieser Beziehung eine bedeutsame Vertiefung.

III.

Straßburger Lehren.

Es wäre die Aufgabe einer Geschichte der Ästhetik, nachzuweisen, auf welchem Grunde es beruht, daß die Geschmacksentwicklung in Deutschland einen anderen Weg gegangen ist, als es die Anfänge philosophischer Beschäftigung mit dem Schönen erwarten ließen. In der Geschichte der Ästhetik bedeutet das Auftreten A. G. Baumgartens das Erwachen neuen Lebens; bei der Darstellung der zeitgenössischen Beziehungen zur Kunst in den ersten Jahrzehnten nach dem Erscheinen der Aesthetica (1750—58) kann man den Namen fortlassen, ohne fürchten zu müssen, in der Zeichnung der Verhältnisse unwahr zu werden. Praktische Fragen überwuchern die weltabgewandte Gedankenarbeit des Philosophen so völlig, daß man erst nach langen Jahren die Zeit fand, sich eingehender mit seinen Gedanken zu beschäftigen; um dann allerdings überrascht einzusehen, daß auch die Praxis seine Gedanken nutzen könne.

Es ist bezeichnend, daß Joh. Ad. Schlegel, der Übersetzer und Ergänzer Batteux', erst in der zweiten

Auflage des Werkes (1759) die Bemerkung macht: Baumgarten habe die Entdeckung vorweggenommen, um derentwillen er Batteux mit einem selbständigen Kommentar versehen habe, die Entdeckung nämlich, daß die Kunst der sinnliche Ausdruck der inneren Empfindung sein müsse. „Bei der ersten Ausarbeitung dieser Abhandlung war mir diese baumgartensche Erklärung unbekannt, deren Kenntnis mich der Mühe überhoben haben würde, selbst einem allgemeineren Grundsatze als die Nachahmung der Natur ist, nachzuforschen." Und es ist noch bezeichnender, daß auch Joh. Ad. Schlegel den Versuch nicht macht, jenen ganz allgemein gehaltenen Satz, den Baumgarten lediglich auf die Poesie angewandt hatte, in Bezug auf die bildende Kunst auszubeuten. Auch in der Vorrede zu der erwähnten zweiten Auflage sagte er, daß der Batteuxsche Grundsatz der sichtenden Nachahmung der Natur, „so angemessen er den übrigen schönen Künsten ist, dennoch für die Poesie zu enge sei", und beharrt damit für die bildende Kunst bei den hergebrachten Anschauungen.

Es ist hier nicht der Ort, auf das stille Leben der Baumgartenschen Gedanken einzugehen, für Goethe wurden sie erst von Bedeutung, als Hamanns mystische Glut und Herders gesunde Sinnlichkeit ihnen die philosophische Kälte genommen hatten.

Man kennt genugsam den großen Einfluß, den Herders Persönlichkeit auf den jungen Goethe hatte

man weiß, daß Goethe selbst noch in späten Jahren, als der Nimbus, der für den Jüngling die hohe Gestalt Herders umgab, längst verschwunden war, die Ansicht aussprach, daß „das bedeutendste Ereignis, was die wichtigsten Folgen für mich haben sollte, die Bekanntschaft und die daran sich knüpfende Verbindung mit Herder war". Aber man nimmt diese Bedeutung lediglich für die Poesie in Anspruch, man vermeidet es thunlichst, Herder in direkteren Bezug zu den künstlerischen Anschauungen zu bringen, die Goethe unter anderem in dem Dithyrambus auf Erwin von Steinbach ausspricht. Und doch ist der Einfluß Herders auf Goethes Kunstbegriffe ein ebenso direkter gewesen, wie es der Oesers war. Ja, man kann sogar behaupten, daß die ästhetischen Maximen Herders nicht erst einen Umwandlungsprozeß durchmachen mußten, wie es den Winckelmann-Oeserschen Schlagworten geschehen war, um geistiges Eigentum Goethes zu werden; wenn auch andererseits die Selbständigkeit des Denkens und Empfindens in Goethe eine zu lebendige war, um sich auf eine schlichte Reproduktion Herderscher Gedanken zu beschränken.

Ist es unmöglich, die Straßburger Neuerungen in den Anschauungen Goethes zu verstehen, ohne Herder zu kennen, so ist es unhistorisch, Herder als Ästhetiker zu würdigen, ohne Hamanns zu gedenken.

„Herder machte mich zuerst mit Hamanns Schriften bekannt, auf die er einen sehr großen Wert setzte",

schreibt Goethe. Herder war ein begeisterter Verehrer des „Magus im Norden“, nicht nur das Dunkle, Orakelnde in der geistigen Persönlichkeit Hamanns hatte Herder angezogen, sondern vor allem der Zug, der seinem eigenen Naturell entgegenkam und der in allen Werken und Worten Hamanns unumwundenen Ausdruck fand: die lebendige Liebe zur Natur, man möchte sagen: die Leidenschaft für die Natur.

Es war das nicht jenes gewissenhafte Interesse für die Natur, für die äußere Welt und ihre zufälligen Erscheinungsformen, wie es in der Lehre von der Naturnachahmung zum Ausdruck kam; es war auch nicht das weiche Behagen an ländlicher Natürlichkeit, wie die Zeit es in zierlichen Liedern aussprach; es war nicht einmal Rosseausches Entzücken an der unberührten Reinheit des kulturfremden Lebens: Hamann griff tiefer.

Die Natur war ihm nicht nur das natürlich Gewordene, sondern auch das natürlich Schaffende, nicht nur das Thatsächliche der Dinge, sondern auch die verborgene Kraft, welche die Dinge gestaltet. Wenn Hamann das Wort „Natur“ ausspricht, dann klingt etwas wie andächtige Ehrfurcht vor dem Schaffen und Weben im Innern alles Lebens durch seine Worte. Zuweilen scheint er in der Bewunderung dieser geheimen Schöpfungskraft die sichtbare Natur völlig zu vergessen. Was Wunder, wenn ihm die Lehren von der Nachahmung der Natur nichts galten. Er glaubte, für die Kunst, für die wahre Kunst nur der Natur

zu bedürfen, die in der Brust des Künstlers wirkte und schuf.

Hamann behauptet kühnlich: „Die Empfängnis neuer Ideen und Entwürfe, die Arbeit und Ruhe des Weisen liegen im Schoße der Leidenschaften vergraben“ und schleudert der in Gellertscher Sanftmut und Tugendseligkeit dahinlebenden Zeit das Wort entgegen: „Ein Herz ohne Leidenschaften ist wie ein Kopf ohne Begriffe.“

Es liegt in dieser Behauptung eine Selbstcharakteristik Hamanns.

Sein leidenschaftliches Herz und sein philosophischer Kopf gaben seinem Wesen die seltsame Mischung von mystischer Glut und ironischer Schärfe. Daher rufen seine Aussprüche so häufig den Eindruck hervor, als wirbelten heiße Dämpfe um einen klaren pointirten Gedanken; und daher kommt einem bei der Lektüre seiner Werke so häufig das Gefühl, keiner ausgeglichenen Persönlichkeit gegenüberzustehen.

Aber gerade diese eigenartige Mischung war es, die ihn dazu befähigte, ja, die ihn dazu prädestinirte, den Gedanken Baumgartens von der freischaffenden sinnlichen Einbildungskraft aufzunehmen und der kühlen Verständigkeit der Tages-Ästhetik mit ihrem Grundprinzip sammelnder, überlegender Nachahmung das Recht der schöpferischen Persönlichkeit, die Herzwärme der Willkür entgegenzustellen. Die Gelegenheit zu solchem Vorgehen gab ihm jenes klassische Buch des

zeitgenössischen Geschmacks, L. v. Hagedorns „Betrachtungen über die Mahlerey".

Goethes Leipziger Aufenthalt bot uns den Anlaß, einen Blick in die breite Vortrefflichkeit der Hagedornschen Popular-Ästhetik zu thun. Wir sahen, welches die Gründe waren, die dem Buche die Billigung der Kenner und die Bewunderung der Laien erworben. Dieselben Gründe waren es, die das Werk vor den Augen Hamanns keine Gnade finden ließen. Alle Organe des heißblütigen Königsbergers lehnten sich gegen diese endlosen Betrachtungen auf, deren einziger Grundsatz die Grundsatzlosigkeit zu sein schien, und die zu glauben schienen, daß ein Konglomerat von Systemen ein neues System bilde. Und kurz entschlossen machte er sich gleich nach dem Erscheinen des Werkes daran, eine knappe, aber von Geist und Sarkasmus sprühende Entgegnung zu schreiben.

„Leser und Kunstrichter nach perspektivischem Unebenmaße" lautete der wunderliche Titel derselben. Augenscheinlich wollte er durch denselben andeuten, daß er sich gestatten werde, das perspektivische Verhältnis zwischen Leser und Kritiker umzudrehen, um seinerseits als „Leser" — unbekümmert um die Gewohnheit des Kunstrichters, aus der stolzen Vogelperspektive eines besseren Wissens vornehm auf seine Leser herabzuschauen — an dem Kunstrichter Hagedorn Kritik zu üben. Die dunkle Gespreiztheit dieses Titels wiederholt sich leider in manchen Partien des Werkchens. Daneben stehen dann wieder Gedanken von schlichter, leuchtender Klarheit und von zwingender Überzeugungskraft.

Eigentümlicherweise nennt Hamann den Namen seines Gegners nicht, aber für die Zeitgenossen war die Persönlichkeit des sächsischen „Generaldirektors der Künste und Kunstakademien, auch dahin gehöriger Galerien und Kabinets" deutlich genug gezeichnet. Um jeden Zweifel auszuschließen, sind sogar einige charakteristische Wendungen der „Betrachtungen" spottend citirt, Wendungen, die inmitten der Hamannschen Redeweise einen gar seltsamen Eindruck machen.

Es ist eine eigene Kampfesweise, deren sich Hamann bedient. Er kennt den Respekt, den das Publikum vor der Gelehrsamkeit Hagedorns hat; nun wohl, dann muß seine Gelehrsamkeit als überflüssig, als zweckwidrig, als alberner Mummenschanz dargestellt werden. Und so sagt Hamann: „Vermittelst der Magie plündert der Schriftsteller Kabinet und Bibliothek, verstümmelt Bücher und Gemälde, um ein Kind des Himmels mit Lumpen zu kleiden und in eine liebe Frau von Loretto zu verwandeln, in die sich seine Leser verlieben, wenn es ohne Zauberei möglich ist, daß sich ein Leser in ein ausgestopftes Bild verlieben kann, welches ohne von dem Üblichen in den Kennzeichen abzuweichen, das wesentliche Kennzeichen nicht hat, ohne Narbe und ohne Seele ist."

Damit ist der Apparat Hagedornscher Gelehrsam-

keit abgethan; das Feld ist frei für Prinzipienfragen. Aber auch hier darf man ein systematisches Vorgehen nicht erwarten. Hamann war so wenig Systematiker wie er Stilist war. Mit leidenschaftlichem Ungestüm wirft er sich auf seinen Gegner, kaum sich die Zeit nehmend, die Differenzpunkte zwischen den beiderseitigen Ansichten anzudeuten.

Im Grunde genommen ist seine ganze Schrift nur ein einziger Dithyrambus auf die Natur, das will heißen: auf die schöpferische Kraft des echten Künstlers. Auch Hagedorn hatte ja manch höfliches Wort für die Natur — für die Natur im Sinne der umgebenden Welt —, aber gerade das erregt den Zorn Hamanns. Regel und Natur will sich nicht reimen. „Wenn der Leser nicht zaubern kann, wie wird er imstande sein, eine ästhetische Malerlehre, zwei Alphabete stark, zu ergründen, die ein beständiger Widerspruch gegen und für ihre eigenen Regeln zu einem reinen Galimathias macht, das schädlich, lächerlich und häßlich zugleich ist." Und recht als wollte er durch seine Derbheit einen Trumpf gegen die konciliante Wohlerzogenheit Hagedorns ausspielen, ruft er aus: „Die Blutschande mit der Großmutter (er versteht darunter eine völlige Hingabe an die Natur, die Mutter der Kunst, die wiederum den Künstlern Mutter sei) ist das größte Gebot, das in dem Koran der schönen Künste (Hagedorns „Betrachtungen") verkündigt und nicht erfüllt wird." Wozu der Name Natur, wenn man sich scheute, mit

dem Kampfe gegen die Quacksalberei ästhetischer Heilgehilfen Ernst zu machen?

Schon einige Monate früher hatte sich Hamann mit rücksichtsloser Schärfe über die Phrasenhaftigkeit, die er in der bedingten Empfehlung der Natur als Nachahmungsobjekt sah, ausgesprochen und bittere Bemerkungen über die „mordlügnerische Philosophie" abstraktionssüchtiger Kritiker gemacht, und er hatte hinzugefügt: „Leidenschaft allein giebt Abstraktionen sowohl als Hypothesen Hände, Füße, Flügel; Bildern und Zeichen Geist, Leben und Zunge." Wie hier, so predigte er auch in obigem Büchlein Leidenschaft, nur tauscht er das Wort gegen die beiden Wörter „Willkür" und „Phantasie" ein und ruft das kühne Wort in die Welt hinaus: „Wer Willkür und Phantasie den schönen Künsten entziehen will, stellt ihrer Ehre und ihrem Leben als ein Meuchelmörder nach."

Als Hamann in einem Briefe an J. G. Lindner in Riga seine Schrift gegen Hagedorn erwähnte, behauptete er: „Der Grundsatz der schönen Künste ist in seiner Blöße darin aufgedeckt." Was er unter diesem „Grundsatz" versteht, zeigt jener Satz von der Willkür und der Phantasie. Derselbe ist gewissermaßen die Centralsonne aller seiner ästhetischen Anschauungen: aus ihm sind sie alle hervorgegangen und um ihn drehen sie sich in engeren und weiteren Kreisen.

Willkür! Es war das erste Mal, daß man vor ihrer Verletzung warnte wie vor einem Verbrechen wider

die geheiligte Majestät der Kunst selbst. Und wenig Jahre nur brauchte es, bis die Schlagwörter der Klopstock-Gellertschen Zeit „Empfindung“, „Tugend“, „Freundschaft“ vergessen waren und man sich in der lauten Begeisterung für „Natur“, „Genie“, „Originalität“ gefiel. Mit dem Aussprechen des Gedankens von dem Rechte der Willkür und der freien Phantasie hatte Hamann den Bann gebrochen, der auf aller seitheriger Kunstanschauung lag.

Mochte auch Hagedorns ästhetisches Gewissen ein ungewöhnlich weites sein, im Grunde engte doch auch er die Kunst und ihre Meisterwerke in Systeme ein oder wenigstens in die Schnürbrust gewisser allgemeiner Begriffe, wie „edel“, „üblich“. Wie er als Ästhetiker den Vermittler spielte, so vertrat er auch als Kenner den Standpunkt eines abgeschliffenen Justemilieus (das Wort „Mittelmäßigkeit“ würde die Sache nicht treffen). Hamann stand auf anderem Boden. Er schreibt: „Wir beurteilen die Malerei nicht nach Ausnahmen, spricht ein sinnreicher Schriftsteller (nämlich Hagedorn), wir arme Leser hingegen sehen alle Meisterstücke seines Kabinets für lauter Ausnahmen an. Denn wer keine Ausnahmen liefert, kann kein Meisterstück liefern.“ Er ist überzeugt, daß ein Abschreiber der Natur keine Meisterstücke zu liefern vermag. Die Kunst wird deshalb noch keine Auferstehung feiern, weil der eine oder der andere Kritiker das Studium der äußeren Natur empfiehlt. Es ist eine

Albernheit, „aus der Gabe, Warzen zu fühlen und einen Reifrock zu messen (Äußerlichkeiten wahrzunehmen) Hoffnungen unmöglicher Begebenheiten folgern, nämlich die Morgenröthe eines erquickenden Tages.“ Und es ist eine kurzsichtige Weisheit, aus morschem Regelapparat eine Brücke zimmern zu wollen, die ins Land der wahren Kunst führt. „Wer ein Schöpfer zu werden wünscht, um ein neues aber ödes Land mit schönen Naturen zu bevölkern, folge dem Orakel der Themis und verhülle sich und seine Muse! Verhüllt und entgürtet werfen Autor und seine Muse die Knochen ihrer Mutter (die akademischen Kunstregeln, die Lehrsätze der Schule) hinter sich. Vorher waren sie Regeln, die kein Säugling verdauen kann und Steine des Anstoßes den alten Ahnen (beengende Fesseln für frühere Künstler-Generationen): nun sind sie (weggeworfener, durchbrochener Regelzwang schafft neues Leben) Meisterstücke, die leben, göttliche Werke eurer Hände, die euch nachfolgen werden, weil sie Füße haben (weil sie von wirklichem Leben erfüllt sind).“

Das war Hamanns ästhetisches Glaubensbekenntnis. Wie schwerfällig und geschraubt die Form auch im einzelnen erscheinen mag, der Grundgedanke ist so klar und bündig, daß er wohlthuend von dem Hagedornschen Gewirr ästhetischer Maximen absticht. Jener Satz Baumgartens, den noch niemand für die Malerei und die Plastik als Grundsatz anzunehmen gewagt hatte, der Satz, daß die Kunst der sinnliche Ausdruck

der inneren Empfindung, daß ihre Wahrheit eine veritas mentalis et subjectiva sei, der erscheint hier mit direktem Bezuge auf die bildende Kunst als ein unumstößliches Dogma und wird — nicht mit logischer Beweisführung, aber mit der Überzeugungsglut des Gläubigen verfochten.

Herder blickte von dem ersten Tage der Bekanntschaft bis zu Hamanns Tode voller Begeisterung zu dem „Magus“ auf. Seine in die Tiefen grabende Natur fühlte sich von der geheimnisvollen Bedeutsamkeit der Hamannschen Aussprüche wunderbar gefesselt, um so mehr, da auch ihm ein ungewöhnlich leidenschaftliches Gefühlsleben eignete. Wie Offenbarungen erschienen dem jungen Studenten die Lehren des Mentors; bei der gemeinsamen Lektüre Shakespeares, bei den tiefsinnigen Gesprächen über die Bibel, über die Griechen, über das ganze Reich Hamannscher Studien genoß Herder „das stille kräftige Geben weniger gewogener Goldworte, diese Verlegenheit, keine Scheidemünze für den Empfänger, für den Warter an der Hand zu haben“ (aus Herders Charakteristik Hamanns in der Lavaterschen Physiognomik). Und in dem Genießen und Lernen wuchsen ihm die eigenen Schwingen. Hamanns Worte und Gedanken wurden ihm zum Ausgangspunkt für die geistige Arbeit seines Lebens. Zum Ausgangspunkt; denn er war eine zu selbständige Natur, um auf überkommenem geistigen Besitz zu ruhen. Es trieb vor allem seinen systematischer ver-

anlagten Geist, den Hamannschen Schlagworten einen festen Boden und den Zusammenhang logischer Begründung zu geben. Wie auf anderen Gebieten, so auch auf dem der Ästhetik.

Für uns kann es sich nur darum handeln, diejenigen ästhetischen Gedanken Herders kennen zu lernen, die der Zeit angehören, in der er zum jungen Goethe in Beziehung trat und die wir infolge dessen als Unterhaltungsstoff der Freunde und als Quelle der hervortretenden Erweiterungen der Goetheschen Kunstanschauungen ansprechen dürfen.

Im Jahre 1769 lag nachweislich ein „Viertes Wäldchen über Riedels Theorie der schönen Künste“ (im Anschluß an die drei schon veröffentlichten „Kritischen Wäldchen“) druckfertig unter den Papieren Herders. In demselben ließ er seinen Zorn an dem Verfasser einer zusammengelesenen Ästhetik aus und zwar so kampfgemut und derb, daß er kurz nach der Abfassung die eigene Kampfesweise in scharfen Ausdrücken tadelte. Überhaupt erschien es ihm, als er 1770 ledig seines Amtes und erfüllt von großen Plänen in die Welt hinausgezogen war, kleinlich, in negativem Kritisiren seine Kraft zu zersplittern. „In kritischen, unnützen, groben, elenden Wäldern verlierst du das Feuer deiner Jugend, die beste Hitze deines Genies, die größte Stärke deiner Leidenschaft, zu unternehmen. . O, daß eine Eumenide mir in meinen Wäldern erschiene, mich zu erschrecken, mich aus den-

selben auf ewig zu jagen, und mich in die große nutzbare Welt zu bannen!" also donnert er gegen sich selbst im „Journal meiner Reise". Bei solcher Stimmung ist es begreiflich, daß Herder nach längerem Schwanken von der Drucklegung dieses letzten „Wäldchens" absah.

Das hindert uns aber nicht, den Gedankeninhalt dieses Werkes zur Charakteristik des „Straßburger Herders" heranzuziehen. Enthält es doch den Abschluß dessen, was Herder bis zu jener Reise, in deren weiteren Verlauf die Bekanntschaft mit Goethe fällt, über die bildende Kunst gedacht hatte; und deutet doch nicht die leiseste Bemerkung aus späterer Zeit an, daß er Goethe gegenüber andere kunsttheoretische Ideale verfochten hätte, als sie diese Schrift enthält.

Hatte Hamann in Hagedorns „Betrachtungen über die Malerei" den Anlaß gefunden, die selbstbewußte Ruhe der „Kenner" zu stören, so bot sich Herder in der Riedelschen „Theorie der schönen Künste" erwünschte Gelegenheit, in die Fußstapfen seines Lehrers zu treten. Freilich geschah dies in so völlig selbständiger Weise, daß man durch nichts direkt an die Hamannschen Dogmen erinnert wird. „Natur" und „Leidenschaft", die Schlagwörter Hamanns werden nicht genannt und von dem polternden Eifer gegen ästhetische Regelschmiede ist nichts zu hören. Erst bei schärferer Prüfung wird man gewahr, daß doch jener Baumgarten-Hamannsche Gedanke der Grund ist, auf dem sich das Herdersche Werk aufbaut, und

daß nur durch die Formulirung des Themas ein Eingehen auf die Frage des künstlerischen Schaffens ausgeschlossen wurde. Hamann fragte: wessen bedarf der Künstler, um Schönes zu schaffen? und er antwortete: Leidenschaft, Phantasie. Herder fragt: was ist das Grundgefühl des Schönen? und er sucht durch die Beantwortung Bausteine für eine empirisch-genetische Ästhetik zusammenzutragen. Die Kreise berühren sich nicht, aber es sind konzentrische Kreise, und der gemeinsame Mittelpunkt ist die Natur im Hamannschen Sinne.

Es tritt das besonders in dem positiven Teil des Werkes hervor, aber auch der polemische, gegen den Erfurter Professor Riedel gerichtete Teil enthält in dieser Beziehung charakteristische Andeutungen.

Riedel war eine jener Naturen, die aus den Bestandteilen vieler Schüsseln ein nicht unschmackhaftes Ragout zu bereiten verstehen. Er hatte zu nutzen gewußt, was seit den Tagen Baumgartens in Deutschland über die verschiedenen Gebiete der Kunst theoretisirt war und besaß Selbstbewußtsein genug, sich das Ansehen eigener kritischer Meinung zu geben. Die glückliche Oberflächlichkeit eines guten Feuilletonisten paarte sich in ihm mit der Arroganz des „Kenners". Grund genug, um den Unwillen Herders zu erregen, dessen Gründlichkeit sich nie genug thun konnte.

Es ist charakteristisch für den Ton des „Wäldchens", wenn Herder anhebt: „Wir sind leider! jetzt

im Zeitalter des Schönen!" Leider!? Und das sagt Herder, der beredte Prediger des Schönen?

Man höre weiter, und man wird ihn verstehen. „Die Wut, von schönen Künsten zu reden, hat insonderheit Deutschland ergriffen, wie jene Bürger aus Abdera die tragische Manie. Und wie lernen wir die Begriffe des Schönen? wie als aus Büchern? Eine Theorie halb durchgelesen, ein Vierteil davon dem Buchstaben nach verstanden und nichts dem Verstande nach begriffen, ist mehr als zu viel, um ein Kenner der Kunst zu heißen, von der sie handelt: denn es giebt gar andre Kenner, die ihre Sprache nur aus Recensionen der Journale und gar aus keiner Theorie einmal herhaben." Und nun schüttet er die volle Schale seines Zornes über den „verworrenen Schattenriß von solchen Lettern- und Bücherideen" aus, wie ihn die Riedelsche Theorie der schönen Künste enthalte. „Er spricht über die Grazie aus Winckelmann und über die Naivität aus Moses (Mendelsohn) und über die Schönheit aus Baumgarten; von keinem aus der Natur" (d. h. aus der Natur der Sache).

Herder hat gegen keine der genannten Quellen etwas einzuwenden, aber über allen Autoritäten steht ihm doch das eigene Denken, das die Begriffe zu analysiren sucht, mit denen jene Schriftsteller operiren. Eine Theorie der Künste muß alle Erscheinungsformen des Schönen „auf ihre Ursprünglichkeit zurückführen: davon weiß Riedel nichts im ganzen Buche. „Er hat

eine Menge allgemeiner, abstrakter Begriffe, weiß Gott, woher? aus Gerard und Moses, Home und Winckelmann: die stellt er im Gewühl nebeneinander." Spottend wirbelt Herder eine Unzahl von Begriffen und Schlagwörtern durcheinander und sagt: „Das ist die Zusammensetzung, der Plan, die methodische Ordnung der Riedelschen Theorie aller schönen Künste und Wissenschaften! O Chaos! Chaos! Chaos!"

Und welches ist das Zauberwort, das aus diesem Chaos der Begriffe eine geordnete Welt erschafft?

Der Hauptteil des Werkchens sucht die Antwort zu geben.

Baumgarten hatte sich bemüht, festzustellen, was Schönheit sei, und die Schönheit in der sinnlich erkannten Vollkommenheit gefunden; Herder fragt, was uns befähige, in den Produktionen der Kunst die Schönheit als solche zu erkennen. Er antwortet mit Batteux: der Geschmack; aber er begnügt sich nicht wie dieser mit der Antwort, er stellt die weitere Frage: was ist der Geschmack?

Um eine Antwort zu erhalten, geht er der Entwicklung der menschlichen Seele nach. Er betrachtet zunächst den Säugling. „Noch scheint ihm keine Empfindung beizuwohnen als die dunkle Idee dieses Ichs, so dunkel als sie nur eine Pflanze fühlen kann; in ihr indessen liegen die Begriffe des ganzen Weltalls; aus ihr entwickeln sich alle Ideen des Menschen, alle Empfindungen keimen aus diesem Pflanzengefühl,

sowie auch in der sichtbaren Natur der Keim den Baum in sich trägt."

Durch äußere Anstöße wird nun der Säugling „wie aus einem tiefen Traume geweckt, um ihn durch einen gewaltsamen Stoß an eine Idee lebhafter zu erinnern, die ihm seine Lage im Weltall jetzt veranlaßt. So entwickeln sich seine Kräfte durch ein Leiden von außen." Wiederholen sich nun gleiche Anstöße, so werden sich auch gleiche Empfindungen wiederholen, die Aufmerksamkeit auf diese Gleichheit wird erregt und das erste Urteil wird durch das Erkennen derselben gebildet. Von diesem bald zusammenfassenden, bald sondernden Urteile aus entwickeln sich in der Seele die Begriffe von Ordnung, Übereinstimmung und endlich von Vollkommenheit; — „und da die Schönheit nichts als sinnliche Vollkommenheit ist, der Begriff von Schönheit."

Und nun fügt Herder die für seine Stellung zur klassicistischen Kunsttheorie und andererseits zu Hamann bedeutungsvollen Sätze hinzu: „Und wenn nun unsere Seele sich lange so geübt hat, über Vollkommenheit und Unvollkommenheit der Dinge zu urteilen, wenn das Urteil ihr so geläufig, so evident, so lebhaft wie eine Empfindung geworden: siehe so ist der Geschmack da . . Durch welche lange Auswicklungen und Zusammensetzungen, Fehltritte und Übungen ist also das, was unsere Sentimental-Philosophers Grundgefühl des Schönen nennen, erst *geworden*!"

Diese Betonung des natürlichen Werdens, die Anerkennung der naturgemäßen Entwicklung des Geschmacks ist die wesentlichste Neuerung in Herders Ästhetik. Er stellt sich damit allen denen schroff gegenüber, die den Geschmack *eines* Volkes als Norm für alle Völker hinstellen, und er vertieft zugleich den Hamannschen Gedanken von dem Schaffen des Künstlers aus eigener Phantasie. Was jener „Phantasie", „Leidenschaft", „Willkür", „Natur" nannte, das erscheint nun nicht mehr als etwas Wurzelloses, sondern als etwas nach ewigen Gesetzen Gewordenes, Naturnotwendiges und darum auch Folgerichtiges und Berechtigtes. Auch Herder feiert gleich Hamann die Willkür in der Kunst, die nicht nach fremden Gesetzen, nach erlernten Regeln schafft, sondern durch ihren Willen kürt, aus eigener Fülle der Phantasie, aus dem Reichtum der umgebenden Welt herausgreift, was ihr gefällt, es künstlerisch zu gestalten, aber er weiß, daß dieser Wille, dieses Gefallen, seine inneren Gründe hat, Gründe der Geburt, der Erziehung, der Welt, in die der Künstler hineingestellt ist. Herder hat damit den ersten Schritt zu einem *historischen* Begreifen der Künste und Kunstwerke gethan.

Schon im ersten Wäldchen hatte er spottend von „unseren gewöhnlichen Graeculis" gesprochen, „die jetzt nach dem Modegeschmack von nichts so gern als von Kunst, von Schönheit der Griechen sprechen" und er hatte behauptet, daß ihnen niemals ein Ge-

danke an tiefere Ursachen des griechischen Schönheitssinnes gekommen sei, daß sie vielmehr glaubten, alles erklärt zu haben, wenn sie „von einem sechsten Sinn für Schönheit“ schwatzten. Im vierten Wäldchen weist er energischer auf solche tiefere Ursachen hin und fragt, ob sich nicht der griechische, gothische, maurische Geschmack aus Zeiten, Sitten und Völkern erklären lasse; und gleichzeitig macht er den Versuch, diese heterogenen Geschmacksrichtungen durch ein ideales Band zu vereinigen, das er in dem ihnen allen gemeinsamen Streben nach Vollkommenheit, nach Schönheit sieht. Das Streben ist das gleiche, aber die verschiedenen äußeren Verhältnisse bedingen verschiedene Erscheinungsformen. „Beweiset nicht selbst dieser Proteus von Geschmack, der sich unter allen Himmelsstrichen, in jeder fremden Luft, die er athmet, verwandelt; beweiset er nicht selbst mit der Ursache seiner Verwandlung, daß die Schönheit nur Eins sei, so wie die Vollkommenheit, so wie die Wahrheit?“

Herder steht hier auf einer Höhe des historischen Standpunktes, die in der geschichtlichen Betrachtung der Kunst bisher nach nicht erklommen war. Winckelmann, der in der Beurteilung der griechischen Kunst so feinfühlig den Lehren Montesquieus gefolgt war, hatte es nicht vermocht, mit gleicher Objektivität der Kunst anderer Völker gegenüberzutreten und auch sie aus kulturellen Bedingungen heraus zu verstehen. So daß Herder, trotz seiner Bewunderung für den

„deutschen Griechen“, sich veranlaßt fühlte, darauf hinzuweisen, daß man an eine „barbarische“ Kunst nicht mit griechischem Maßstabe herantreten dürfe, überhaupt Hellas nicht zum Centrum der Weltgeschichte machen dürfe. Er weist Winckelmann nach, daß dieser nicht als Ägypter über ägyptische Kunst geschrieben habe, sondern als Grieche und daß er dadurch das Bild dieser Kunst verzerrt habe.

Doch darf man sich nicht wundern, wenn auch Herder trotz der Freiheit und Selbständigkeit seiner Anschauungen bisweilen — im flüchtigen Stimmungsurteil — sich nicht ganz vom Geschmack der Zeitgenossen zu emanzipiren vermochte, wenn es dem Mann, der das befreiende Wort gesprochen: „Laßt uns Menschen unserer Gestalt malen, ohne poetische Farben aus fremdem Himmelsstrich zu holen“, wenn es dem beredten Interpreten der Bedeutung nationaler Vergangenheit passiren konnte, ganz im Stile der Zeit zu wehklagen: „unsere Seelen veralten in gothischen Formen . . die ersten Eindrücke von Tempeln und Religion sind gothisch, dunkel und oft ins Abenteuerliche und Leere: die ersten Bilder und Gemälde sind Nürnberger Kupferstiche“. Es waren das Stimmungsurteile, die von keiner großen Bedeutung waren, die vor wirklichen Großthaten der Gothik und der Nürnberger Kunst verblaßten, wie sie verblaßten vor jedem Gedanken an die klar formulirten Sätze seiner praktisch ästhetischen Forderungen. Die Worte, die

im vierten Wäldchen über „Baukunst" gesprochen sind, beweisen zur Genüge, wie tief er gerade das Wesen der Gothik aufzufassen vermochte. Überall, also auch auf diesem Gebiete erkannte er die Berechtigung der verschiedenen Geschmacksrichtungen an, sofern sie aus der eigenen Zeit und ihren Bedingungen zwanglos hervorgewachsen waren. Der Gedanke, daß die Kunst verschiedener Nationen gemäß dem Gesetze des historischen Werdens jeder Kunst nach verschiedenen Prinzipien beurteilt werden müsse, war und blieb in dieser ganzen Epoche das Rückgrat aller Herderschen Ästhetik.

Wie sollte dieser Gedanke seinem liebsten Freunde, Goethe, unter solchen Verhältnissen ein Geheimnis geblieben sein?

Und wenn er ihm kein Geheimnis blieb, war dieser Gedanke ein derartiger, daß auf entgegenkommendes Verständnis bei dem „Schüler Oesers" zu rechnen war?

Will man den Darstellungen glauben, die sich mit einer Betrachtung der Goetheschen Kunstanschauungen während seines Straßburger Aufenthalts befassen, dann wären in dieser Stadt durch die Allgewalt neuer Eindrücke die künstlerischen Glaubenssätze, die ihn bisher beherrscht hatten, plötzlich entthront worden, um „vorübergehend" einer Manie für das Gothische Platz zu machen. Nichts ist falscher.

Die Herderschen Gedanken, mit denen sich Goethe während des Zusammenlebens der Freunde vertraut

machte, bildeten geradezu den Abschluß seiner bisherigen auf die Kunst bezüglichen Gedanken. Dem vagen Gefühl, daß jedes Kunstwerk „innere Wahrheit" haben müsse, wurde durch die historische Auffassung der Kunst, wie Herder sie vertrat, ein gedanklicher Inhalt gegeben. Was Goethe dunkel empfunden, ward zur Klarheit, was er durch schwankende Schlagworte zu charakterisiren gesucht, das erhielt die formale Begründung einer philosophischen Deduktion. — Es wäre seltsam gewesen, wenn er nicht ein gläubiger Jünger der Herderschen Lehren geworden wäre.

Als Goethe in Straßburg ankam, galten seine ersten Schritte — „das sehnlichste Verlangen zu befriedigen" dem Münster. „Als ich nun erst durch die schmale Gasse diesen Koloß gewahrte, sodann aber auf dem freilich engen Platz allzunah vor ihm stand, machte derselbe auf mich einen Eindruck ganz eigener Art, den ich aber auf der Stelle zu entwickeln unfähig, für diesmal nur dunkel mit mir nahm ... Was ich mir weder das erste Mal noch in der nächsten Zeit ganz deutlich machen konnte, war, daß ich dieses Wunderwerk als ein Ungeheures gewahrte, das mich hätte erschrecken müssen, wenn es mir nicht zugleich als ein Geregeltes faßlich und als ein Ausgearbeitetes sogar angenehm vorgekommen wäre."

Man ist begierig, zu erfahren, wann der Zeitpunkt dieser Erkenntnis, die „weder das erste Mal noch in der nächsten Zeit" kam — eintrat, denn erst mit diesem

Zeitpunkt war ein intimeres Verhältnis zu — ich möchte sagen zu der Persönlichkeit des Münsters möglich und damit die unerläßliche Vorbedingung für die begeisterten Worte „Von deutscher Baukunst“ gegeben. War es lediglich das wiederholte Anschauen, das ihm schließlich zur Klarheit verhalf oder trugen äußere Einflüsse zur Klärung seiner Empfindungen bei?

Goethe sagt nichts darüber. Aber in dem ungedruckten „vierten Wäldchen“, das Herder unter seinen Papieren mit sich führte, findet sich folgende Stelle: „die schöne Kunst, in der Einheit und Mannigfaltigkeit im simpelsten, stärksten Augenscheine erscheinen ist die Baukunst. Die Zusammenfügung ihrer Glieder ist sehr einfach: das Verhältnis derselben zur Proportion des Ganzen ihr gegenseitiges symmetrisches Entsprechen, ihre Regeln des Reichtums und der Stärke, der Fülle und Zartheit: ihr Eindruck von Schönheit und Schicklichkeit: ihre Größe und Anstaunung ist noch sehr einfach.. so wie überhaupt nach Platons und Aristoteles Ausdruck aus der Bewunderung alle Philosophie entstanden, so ist das große, das stille, das unverworrene und ewige Anstaunen, was diese Kunst giebt, der erste Zustand, um den philosophischen Ton der Seele zur Ästhetik zu stimmen. Jüngling, in dessen Seele die Philosophie des Schönen schläft: der Genius der Künste wird dich mit diesen starken und großen Ideen erwecken, und indem er dich an sein Heiligthum führet: so wirst du zuerst ein Gebäude sehen und fühlen und anstaunen lernen. Da sehe ich dich, wie du vom ersten Eindruck der Größe und Stärke und Erhabenheit dich sammelst und in ihm, wie in einem Monument der Ewigkeit, was Jahrhunderte und Menschengeschlechter überleben wird, die Linien der Einheit und Mannigfaltigkeit in der größesten Simplicität, in der erhabensten Wohlordnung, in der regelmäßigsten Symmetrie und dem einfachsten Schicklichsten des Geschmacks studirest“.

Ist es zu kühn, eine Beziehung zwischen diesen Worten und den eingehenden Münsterstudien Goethes anzunehmen? Sollte Goethe, der tagein tagaus dem an den Augen leidenden Herder treueste Gesellschaft leistete, keine Kenntnis von diesem Manuskript, ja nicht einmal Kenntnis von den in demselben niedergelegten Gedanken erhalten haben? Ist es auch nur denkbar, daß zwei für die Kunst so leidenschaftlich begeisterte Menschen dem Austausch ihrer wärmsten Empfindungen, ihrer selbständigsten Gedanken geflissentlich aus dem Wege gehen? In Goethe hatte Herder ja den „Jüngling, in dessen Seele die Philosophie des Schönen schläft“ gefunden; wahrlich, es wäre ein psychologisches Rätsel, wenn er jetzt nicht den Versuch gemacht haben sollte, dem „Genius der Künste“ in der Unterweisung zur Hand zu gehen und Goethe aus dem „Anstaunen“ des Münsters zur Erkenntnis der „erhabensten Wohlordnung“ hinüberzuleiten!

Man geht schwerlich irre, wenn man annimmt, daß gerade an diesem Punkte der Herdersche Einfluß

ansetzte, um sich dann allmählich über alle Gebiete der bildenden Kunst zu erstrecken. Wenn es auch unmöglich ist, Schritt für Schritt zu verfolgen, wie sich Goethes ästhetische Anschauungen unter den Lehren des neu gewonnenen Freundes entwickelten, so läßt sich doch aus überlieferten Äußerungen der Straßburger Zeit und der Jahre bis zum Betreten Weimars ein übersichtliches Bild der neu entstandenen Gedankenwelt zusammenstellen.

Ein Auseinanderzerren dieser Dokumente der Chronologie zu Liebe würde ein völlig zweckloses sein: jedes der erhaltenen Worte beweist, daß die künstlerischen Anschauungen des Frankfurter Studenten denselben inneren Halt und dieselbe gedankliche Abrundung besitzen wie die des Wetzlarer Kammergerichtsreferendars und des Frankfurter Rechtsanwalts. Zudem kann bei der verhältnismäßigen Dürftigkeit der auf uns gekommenen Äußerungen nur durch ein zeitliches Zusammenrücken derselben die Darstellung der Goetheschen Kunstbegriffe diejenige Lebendigkeit und Fülle erhalten, die annährend den thatsächlichen Verhältnissen entsprechen würde.

Man vergesse nicht, daß diese Jahre von dem erstaunlichsten inneren Reichtum waren, daß in ihnen Götz von Berlichingen und Werthers Leiden entstanden, daß tausend Pläne in Goethes Geiste flügge wurden. Um so mehr wird man den Blick konzentriren müssen, um in den Blättern, die als Zeugnisse seiner künstlerischen Gesinnung in die Welt hinausflatterten, in den Briefen an seine Freunde kein bedeutsames Wort zu übersehen. Was die Dithyramben „Von deutscher Baukunst“, was verschiedene Recensionen und Aufsätze in den „Göttinger Gelehrten Anzeigen“ mit frischer Beredsamkeit verfochten, das predigt uns auch das flüchtigste Briefwort. Das Bild des jungen Goethe ist in dieser Epoche von einer so runden Geschlossenheit, daß wir vergeblich nach Widersprüchen fahnden würden.

Die praktische Ästhetik, die der junge Goethe vom Jahre 1771 an bis in die ersten Jahre seines Weimarer Aufenthalts vertrat, deckte sich in ihren wesentlichsten Zügen mit den Grundsätzen Hamanns und Herders. Es ist Hamannscher Geist, der aus den Worten spricht: „in dem Menschen ist eine bildende Natur, die gleich sich thätig beweist, wenn sein Existenz gesichert ist. Sobald er nichts zu sorgen und zu fürchten hat, greift der Halbgott — wirksam in seiner Ruhe — umher nach einem Stoff, ihm seinen Geist einzuhauchen . . Eine Empfindung schuf sie zum charakteristischen Ganzen. Diese charakteristische Kunst ist nun die einzige wahre.“ (Von deutscher Baukunst.) Die Empfindung, das, was aus der Seele quillt, ist also auch ihm die Mutter der Künste. Darum sollen die Ästhetiker nicht kühle Reflexionen bringen, sie sollen — wie Hamann es versucht hatte — das schlafende Feuer im Künstler zu wecken suchen: „Wenn irgend eine spekulative Be-

mühung den Künsten nützen soll, so muß sie den Künstler grade angehen, seinem natürlichen Feuer Luft machen, daß es um sich greife und sich thätig erweise. Denn um den Künstler allein ist es zu thun, daß der keine Seligkeit des Lebens fühlt, als in der Kunst, daß in sein Instrument versunken, er mit allen Empfindungen und Kräften da lebt." (Recension über Sulzer „die schönen Künste in ihrem Ursprung &c.")

Nur auf solchen Wegen kann wahre Selbständigkeit entstehen; und Selbständigkeit ist Bedingung der echten Kunst. „Der große Geist unterscheidet sich hauptsächlich vom kleinen darin, daß sein Werk selbständig ist, daß er ohne Rücksicht auf das, was andere gethan haben, mit seiner Bestimmung von Ewigkeit her zu coexistieren scheine, da der kleine Kopf durch übel angebrachte Nachahmung seine Armut und seine Eingeschränktheit noch einmal manifestiert." (Goethes Brief an J. G. Roederer vom 21. Sept. 1772.) Lieber rauh und unschön in charakteristischer Selbständigkeit als charakterlos! „Männlicher Albrecht Dürer, den die Neulinge anspötteln, deine holzgeschnitzteste Gestalt ist mir lieber" als die Kunst „geschminkter Puppenmaler". (Von deutscher Baukunst.) „Laß die weiche Lehre neuerer Schönheitelei Dich für das bedeutende Rauhe nicht verzärteln, daß nicht zuletzt Deine kränkelnde Empfindung nur eine unbedeutende Glätte ertragen könne." (Ebenda.) Auch möge der Künstler nicht glauben, daß er das Geheimnis der Kunst entdeckt habe, wenn er es

verstehe schöne Objekte, schöne Vorwürfe in der Natur aufzutreiben und mit dem Pinsel wiederzugeben. Im schroffen Gegensatz zu den Forderungen einer vorsichtigen Auswahl des Darzustellenden tritt er für volle Freiheit in der Nachahmung ein. Nicht was der Künstler darstelle, sondern wie er es darstelle, gebe den Ausschlag. Als Motto für eine Zeichenmappe schreibt er die Verse nieder:

„Geb' Gott dir Liebe zu deinem Pantoffel,
Ehr' jede krüppliche Kartoffel,
Erkenne jedes Dings Gestalt,
Sein Leid und Freud, Ruh und Gewalt
Und fühle, wie die ganze Welt
Der große Himmel zusammenhält:
Dann du ein Zeichner, Kolorist,
Haltungs und Ausdrucks Meister bist."
(An Merck).

Das ist es, worauf es ankommt. Ob der Künstler „das Gesicht der Geliebten, seine Stiefel oder die Antike" (nach Falkonet und über Falkonet) zum Vorwurf nimmt, das gilt gleich, wenn er nur „die heiligen Schwingungen und leisen Töne, womit die Natur alle Gegenstände verbindet", wahrzunehmen und ihnen nachzuschaffen weiß.

Die Grenzen der darstellenden Kunst sind soweit gezogen, wie nur irgend möglich. Nur eine Forderung wird gestellt, aber die Erfüllung dieser Forderung wird unbedingt verlangt: das künstlerische Schaffen als Sache des Herzens zu betrachten. „Was der

Künstler nicht geliebt hat, nicht liebt, soll er nicht schildern, kann er nicht schildern." Und das bedingt die einzige Beschränkung, die der Künstler sich auferlegen soll. „Wer allgemein sein will, wird nichts, die Einschränkung ist dem Künstler so notwendig als jedem, der aus sich was Bedeutendes bilden will. — Geh vom Häuslichen aus und verbreite dich, so du kannst, über die ganze Welt". (Ebenda.)

Damit ist der Standpunkt für die historische Würdigung und für die kritische Beurteilung der Kunstwerke gefunden. Hatte Goethe einst ganz im Allgemeinen von der inneren Wahrheit als der wesentlichsten Forderung gesprochen, die an künstlerische Arbeiten gestellt werden müsse, so präcisirt er jetzt diesen Gedanken dahin, daß ein Kunstwerk der aus heimischer Erde gesund emporwachsenden Pflanze gleichen solle. Was fragt er danach, ob der Meister einen deutschen oder einen welschen Namen trägt, ob ein Wunderwerk griechischer Plastik oder ein Rembrandtsches Gemälde sein Urteil herausfordert: hatte die künstlerische Leistung in Wahrheit eine Heimat und war sie ausgestattet mit den höchsten Kräften, die Boden und Luft dieser Heimat ihr geben konnten, dann erkannte er sie freudig an. Daher sein Hymnus auf das Straßburger Münster, daher aber auch völlig gleichzeitig das Wort: „Ja, der Künstler muß eine so große Seele haben wie der König, für den er die Säle wölbt, ein Mann wie Erwin, wie Bramante" (Goethe an Roederer, 21. Sept.

1772); daher die absichtliche Nebeneinanderstellung der drei großen Meister, „die man fast immer durch Berge und Meere zu trennen pflegt", Rembrandt, Raphael, Rubens (nach Falkonet 2c.) und daher auch sein lebhaftes Genießen der Mannheimer Antiken neben der Freude an deutscher Gothik.

Es zeugt nicht von großer Vertrautheit mit den Ansichten Goethes, wenn man behauptet, jene kleine Schrift „von deutscher Baukunst" sei ein antikenfeindlicher Absagebrief an die Winckelmannsche Adresse gerichtet. Jene Worte, die so gern aus diesem Lobgesang auf Erwin von Steinbach citirt werden: „und ihr selbst, treffliche Menschen, denen die höchste Schönheit zu genießen gegeben ward und nunmehr herabtretet, zu verkünden eure Seeligkeit, ihr schadet dem Genius", die enthalten zwischen den Zeilen eine so warme Bewunderung der Griechen, daß es schwer sein würde, eine Steigerung zu finden. Inmitten der glühenden Begeisterung, die das deutsche Münster in ihm erweckt hat, erkennt er den Griechen „die höchste Schönheit" zu. Nur das eine will er: daß man dem deutschen Genius gestattet, deutsch zu sein, auf eigenen Flügeln zur Sonne emporzustreben.

Er zeigt an einem Beispiele, wie er das meint. Der Abbé Laugier hatte sich lebhaft für die Säulen als wesentlichsten und schönsten Bestandteil eines Gebäudes ausgesprochen (Observations sur l'architecture,

Paris, 1765). Goethe hat nichts gegen die Säule, er spricht sogar von der „herrlichen Wirkung der Säulen", aber „Säule ist mit nichten ein Bestandteil unserer Wohnungen; sie widerspricht vielmehr dem Wesen all' unsrer Gebäude. Unsere Häuser entstehen nicht aus vier Säulen in vier Ecken, sie entstehen aus vier Mauern auf vier Seiten, die statt aller Säulen sind, alle Säulen ausschließen, und wo ihr sie anflickt, sind sie belastender Überfluß. Eben das gilt von unseren Palästen und Kirchen. Wenige Fälle ausgenommen, auf die ich nicht zu achten brauche (Von deutscher Baukunst). Die Schlußbemerkung zeigt, wie umschauend sein Urteil auch in der Leidenschaft begeisterter Anerkennung bleibt.

Wo hier von Haß oder auch nur von Abneigung gegen die Antike die Rede sein soll, ist schwer zu sagen. Wer nicht absichtlich die Augen schließt, kann weder hier noch in irgend einem andern Schriftstück der Zeit die Äußerungen übersehen, die von der stets gleichen Verehrung der antiken Kunst gegenüber Kunde geben. Ja, völlig gleichzeitig mit der Begeisterung für Erwin und mit den Recensionen in den „Frankfurter Gelehrten Anzeigen" bemerken wir sogar eine intimere Beschäftigung mit dem Geiste der Alten. An Herder schreibt er, daß die Griechen „die letzte Zeit sein einzig Studium" gewesen, und Kestner berichtet, daß Goethe sich mehr mit dem Homer und Pindar beschäftige als mit der Praxis des Reichskammergerichts. Ist da wohl anzunehmen, daß die bildende Kunst der Alten für ihn plötzlich interesselos geworden sei? Sicherlich nicht. Sie blieb ihm, was sie ihm gewesen. Nur reiner und klarer war sein historisches Begreifen ihrer wundervollen Erscheinung geworden. Aber er dachte nicht daran, Winckelmanns Forderung zu unterstützen, daß die fremde Pflanze in deutschen Boden verpflanzt werde. Goethes Flugschrift „Von deutscher Baukunst" ist nicht ein Beweis einseitiger Wertschätzung gotischer Kunst, sondern der Beweis tiefblickender kunstwissenschaftlicher Erkenntnis. Was falsch, was an den Urteilen des Aufsatzes unhistorisch und schief ist, das ist nicht eine Folge seiner Grundanschauungen, sondern lediglich die Folge eines Mangels an kunstgeschichtlichen Kenntnissen. Und den einem Sohn des achtzehnten Jahrhunderts zum Vorwurf machen wollen ist eine Thorheit.

Je mehr man sich in den Kern der ästhetischen Anschauungen dieser reifen Zeit des jungen Goethe vertieft, desto klarer und bündiger tritt einem die Einheit und innere Folgerichtigkeit der Gedanken entgegen, und desto deutlicher wird man inne, daß dieselben nicht im Widerspruch zu den seitherigen Ansichten stehen, sondern daß sie die Klärung und Vollendung derselben bedeuten.

Man hat in den Anschauungen, die dem Büchlein „Von deutscher Baukunst" zu Grunde liegen, eine

Lossagung von den Oeserschen Theorieen oder doch wenigstens „einen Schritt außerhalb des von Oeser ihm gewiesenen Weges“ geschehen. Goethe war davon nichts bewußt. In einem Briefe, den er aus seiner „Einsiedelei“ in Frankfurt, nachdem er von Straßburg Abschied genommen, an Herder richtete, setzt er sogar diesen und Oeser als seine Lehrer, deren Urteil für ihn „Meilensäulen“ seien, in Parallele, wohl ein Beweis dafür, daß er sich keineswegs für einen Abtrünnigen der Leipziger Kunstgemeinde hielt und daß er in den neuen Kunstbegriffen nicht eine Umkehr, sondern ein Weiterschreiten auf dem längst begangenen Wege sah. So nur war es kein Widerspruch, wenn er im Mannheimer Antikenkabinett mit Wonne umherschritt, wenn die Düsseldorfer Galerie „seines Herzens Härtigkeit erweichte, stärkte und folglich stählte“ und wenn er kurz vor dem Betreten Weimars schrieb: „ich zeichne, künstle und lebe ganz mit Rembrandt“.

Und wenn er sich jetzt mit voller Entschiedenheit gegen die Zensur-Ästhetik, wie Batteux sie wollte, wenden konnte, wenn er ausrief: „am gaffenden Publikum, ob das, wenn es ausgegafft hat, sich Rechenschaft geben kann, warum's gaffte oder nicht, was liegt an dem?“, wenn er gegen die Moral-Ästhetik, wie auch Hagedorn sie befürwortet und wie Sulzer sie in „die schönen Künste in ihrem Ursprunge, ihrer wahren Natur und besten Anwendung“ wieder aufnahm, die warnende Stimme erhob und die bezeichnenden Worte sprach:

„Die Herren sind so hoch droben im Empyreum transcendenter Tugend-Schöne, daß sie sich um Kleinigkeiten hienieden nichts kümmern, auf die alles ankommt“, dann ist das lediglich die strikte logische Folge des Gedankens, zu dem sich ihm schon in Leipzig das Wort von der Stille und Einfalt umgewandelt hatte, des Gedankens von der inneren Wahrheit des Kunstwerks. Hagedorn hatte in ängstlicher Vorsicht das Übliche als das Terrain abgegrenzt, auf dem die Kunst sich bewegen dürfe, Goethe sagt: „Mich dünkt, das Schickliche gelte in aller Welt für das Uebliche, und was ist in der Welt schicklicher als das Gefühlte?“ Und was besitzt innere Wahrheit, wenn nicht das Gefühlte? So war die „innere Wahrheit“ das ceterum censeo aller seiner Kunsttheoreme geblieben.

Aus jeder einzelnen seiner Kritiken, die von den „Frankfurter Gelehrten Anzeigen“ gebracht wurden, aus den Bilderbeschreibungen ebensowohl wie aus den wahrherzigen Fehdeworten geht das aufs Klarste hervor.

Auch in anderer Beziehung wirkten Leipziger Eindrücke auf die Ausgestaltung seiner praktischen Ästhetik ein, unterstützt von der praktischen Klugheit seines Frankfurter Freundes, Johann Heinrich Mercks, der kläräugig auch auf dem Gebiete der Kunst zu sehen verstand. Jener Vergangenheit und diesem Genossen dankte er es, wenn er sich nicht gleich Hamann mit

dem Apell an das Gefühl, an die schöpferische Leidenschaft begnügte, wenn er verlangte, daß ihr die praktische Lehre zur Seite gestellt werde: „Gott erhalt unsre Sinnen und bewahre uns vor der Theorie der Sinnlichkeit und gebe jedem Anfänger einen rechten Meister.“ Statt in der Schwärmerei für Phantasie und Leidenschaft den Boden unter den Füßen zu verlieren, erkennt er den vollen Wert handwerklicher Unterweisung an: „Wenn der Künstler nicht zugleich Handwerker ist, dann ist er nichts, aber das Unglück, unsere meisten Künstler sind nur Handwerker.“ Die praktische Erfahrung seiner eigenen Bemühungen um die Kunst, die ihm die Unzulänglichkeit des eigenen Wollens gezeigt haben mochten, und die verständige Kritik Mercks traten hier ergänzend, man möchte fast sagen beruhigend zu dem Überschwang des Hamannschen Idealismus. Wie bedeutungsvoll ihm gerade diese Seite auf dem Gebiete der gegenwärtigen Kunstübung war, das beweist ein Brief vom Herbst 1773. Er schreibt dort: „ich lerne täglich mehr, wie viel mehr wert es in allem ist, am kleinsten die Hand anlegen und sich bearbeiten, als von der vollkommensten Meisterschaft eines andern kritische Rechenschaft zu geben. Ich habe das in meiner „Baukunst“ und anderswo von Herzen gesagt und ich weiß, daß das Wort an jungen warmen Seelen, die im Schlamme der Theorieen und Literaturen noch nicht verloren sind, fassen wird.“

Sucht man nach einer Bezeichnung, die dem innersten Wesen dieser Goetheschen Kunstlehre einen präcisen Ausdruck zu geben vermöchte, dann wird man kaum umhin können, sich des Schlagwortes für die Kantsche Ästhetik zu erinnern: es ist „ästhetischer Subjektivismus“, den die Goethischen Ansichten und Forderungen predigen. War auch das philosophische Organ des Dichters zu wenig entwickelt, um dies Prinzip zum erschöpfenden System auszugestalten, so hatte es doch die praktische Seite der Schönheitsfragen — entsprechend seinem auf das wirkende Leben gerichteten Naturell — durchaus im Sinne desselben erledigt.

Das Subjekt als Teil des Volksganzen in der Bethätigung seiner natürlich gewordenen und naturgemäß erzogenen Kräfte war der Maßstab jeder lebendigen Kunst und soweit auch die Norm des kritischen Urteils.

In der Aufstellung dieses Subjektivismus — im Gegensatz zu dem wurzellosen Individualismus — als ästhetische Forderung liegen die Keime zu einer gerechten historischen Würdigung aller Kunstwerke und zugleich die Keime einer neuen Geschmacksrichtung, einer neuen Kunst.

Es erscheint nicht mehr nötig, der praktischen Beschäftigung mit der Kunst, der sich Goethe noch immer mit regem Eifer hingab, in diesem Zeitraum besonders zu gedenken. Daß er fleißig zeichnete, Schattenrisse der Freundinnen macht und Ölmalen lernt, das hat für sein Verhältnis zur Kunst in dieser Epoche keine

tiefere Bedeutung. Diese dilettantischen Beschäftigungen sind erst dann wieder von einer gewissen historischen Wichtigkeit, als Goethe, in ein neues Erdreich verpflanzt, ein Anderer wird. Und das tritt erst dann ein, als die Jahre der frisch empfangenden Jugend hinter ihm liegen, als er den Boden Weimars betritt.

IV.

Weimar.

Als Goethe am 7. November 1775 in Weimar eintraf, da trug er sich mit großen Plänen. Derselbe aktive Idealismus, der ihn getrieben, seine Ansichten in der Form von Recensionen durch die „Frankfurter Gelehrten Anzeigen" in die Welt hinauszurufen, hatte ihn nach Weimar geführt. Im Zeitalter Friedrichs des Großen mußte es jungen feurigen Gemütern als hehrer Beruf erscheinen, eines Fürsten Freund zu sein: nur dann konnten sie hoffen, ihre idealen Pläne zu realisiren, ihre Überzeugungen aus der Traumsphäre in die Wirklichkeit hinüberzuführen. Auch Goethes junge Brust war von solchen Hoffnungen geschwellt. Und als er am Abend des Ankunftstages inmitten einer glänzenden Hofredoute die noch immer jugendliche, geistreich-lebendige Herzogin Mutter kennen lernte, die dem berühmten Ankömmling ihr schwärmerisches Interesse für Kunst und Wissenschaft entgegentrug, da mag der stolze Wunsch, Weimar zum Centrum eines durchgeistigten Kunstlebens zu machen, schon festere

Gestalt gewonnen haben. In jenen ersten Tagen bestätigte ihn alles in dem schmeichelnden Wahn — wie er 7 Jahre später an Knebel schreibt — daß „die schönen Körner, die in seinem und seiner Freunde Dasein reiften, auf diesen Boden gesäet werden müßten und jene himmlischen Juwelen in die irdische Krone Karl August's gefaßt werden könnten."

Anfänglich mußte es auch so scheinen, als ließen sich die stolzen Zukunftsträume verwirklichen. Die Stellung des Generalsuperintendenten und Oberhofpredigers war neu zu besetzen, und der Herzog ging bereitwillig auf Goethes Vorschlag ein, den Freund aus den Straßburger Tagen, Herder, für dies Amt in Aussicht zu nehmen. Aber gleich bei diesem ersten Schritte zur Erreichung des fernen Zieles zeigte es sich, daß unendliche Schwierigkeiten sich dem Wunsche entgegenstemmten, eine größere Anzahl hervorragender Talente auf dem Gebiete der Poesie und der bildenden Kunst heranzuziehen. Obgleich der Herzog alles that, die Berufung Herders zu beschleunigen, obgleich sich Goethe mit jugendlichem Ehrgeiz der Angelegenheit widmete, brachten Hofintriguen und das Übelwollen des Konsistoriums es dennoch zu wege, daß fast ein volles Jahr verging, ehe Herder sein neues Amt antreten konnte. Nicht weniger schwierig war es, für Goethe selbst eine Anstellung ausfindig zu machen, dem doch aus äußeren und inneren Gründen um einen festeren Halt zu thun sein mußte, als ihn die Stellung eines Gefährten

und Freundes des jungen Herzogs naturgemäß zu geben vermochte. Nur die Rücksichtslosigkeit des herzoglichen Willens setzte es nach sieben Monaten durch, daß Goethe zum „Geheimen Legationsrath" mit Sitz und Stimme im Konseil ernannt wurde.

Solche Erfahrungen waren nicht geeignet, den idealistischen Eifer Goethes für die Belebung des ästhetischen Interesses in Weimar anzufeuern, aber lahmzulegen vermochten sie ihn nicht. Wo immer er wirken konnte, that er es. Schon vor seiner Ernennung war er die Seele einer litterarischen Gesellschaft geworden, die unter den Auspicien des Herzogs alle Sonnabend Morgen ihre Sitzungen abhielt, er hatte begonnen, den Sammeleifer des Herzogs auf Stiche und Radirungen seiner geliebten Niederländer und der Meister der deutschen Renaissance hinzulenken, er hatte sich Mühe gegeben, den „Pick", den der Herzog gegen Oeser hatte, zu heben und ihn für diesen „lieben, guten Menschen und wahrhaften Künstler" zu erwärmen, er besorgte bei einem Besuch in Leipzig einige antike Gypsabgüsse und beredete den Herzog zur Erwerbung einiger niederländischer Gemälde, er unterstützte mit Rat und That die baulichen Einrichtungen auf dem Lustschlosse Belvedere und auf dem Pachtgut Tiefurt: mit einem Worte, er that, schon ehe er herzoglicher Beamter war, was er thun konnte, um den Künsten in Weimar eine Stätte zu bereiten. Als ihm dann am 11. Juni 1776 sein Ernennungs-

dekret eingehändigt wurde, mußte er begreiflicher Weise die ideale Verpflichtung, in dieser Hinsicht zu wirken, noch intensiver empfinden. Denn, wie er an Kestner schreibt, „war nun, da der Herzog ihn endlich auch an sein Geschäft gebunden, aus der seitherigen Liebschaft — der wahrsten und innigsten Seelenverbindung — eine Ehe entstanden". Und die Ehe verlangt positiveres Wirken in gleichem Geiste. Demgemäß findet sich denn auch in Goethes an Hieroglyphen so reichem Tagebuch an demselben Tage, an dem er sich zum erstenmal den Pflichten seiner neuen Stellung unterzieht, an dem er dem Konseil beiwohnt, die lakonische Bemerkung: „Künste, Conseil". Es ist nicht mehr festzustellen, in wiefern die Künste an diesem Tage ihn in Anspruch nahmen, aber es ist bezeichnend, daß sich der junge Legationsrath an einem Tage, der ihm die erste offizielle Bethätigung seines Interesses für das Herzogtum gestattete, vor der Ratssitzung mit den Künsten beschäftigte.

Und doch will uns scheinen, als datire von diesem Tage der allmähliche Umschwung in Goethes Beziehungen zur bildenden Kunst. Nicht als sei durch die neuen Pflichten und Ehren seiner Stellung das Interesse an der Kunst irgendwie erlahmt, aber es bereitet sich mittelbar durch dieselbe eine neue Stellungnahme zu all den ästhetischen Fragen vor, die ihn die Jünglingszeit hindurch so lebhaft beschäftigt hatten.

Es geschieht diese Veränderung so leicht, fast un-

merklich, daß es einer scharfen Aufmerksamkeit bedarf, um die Anfänge derselben zu erkennen. Zunächst scheinen sich rein äußerliche Dinge der Thätigkeit auf diesem Gebiet entgegenzustellen. Eine Reise nach Ilmenau, die zur Inspektion des Silberbergwerks nötig wurde, gesellschaftliche Verpflichtungen, auch die allgemach einen leidenschaftlichen Charakter annehmenden Beziehungen zur Frau von Stein nahmen ihn neben seinen amtlichen Geschäften derart in Anspruch, daß man sich nur darüber wundern muß, wie viel Zeit Goethe trotz alledem für das Zeichnen nach landschaftlichen Vorwürfen, für Portraitiren und Silhouettiren erübrigte. Aber schon hier in seiner dilettantenhaften Thätigkeit ist eine wenn auch noch so unbedeutende Veränderung wahrzunehmen. Goethe trägt nämlich am 22. Juli die kurzen Bemerkungen in sein Tagebuch ein: „Nach Kammerberg gezeichnet, mit und ohne Liebe. Betrachtungen darüber." Diese Notiz ist in doppelter Hinsicht interessant. Denn sie lehrt, daß Goethe nicht lediglich aus Neigung zeichnet, daß er eventuell auch „ohne Liebe", also gewissermaßen pflichtgemäß die Natur nachzubilden sucht, und ferner, daß ihm selbst dies eine neue Wahrnehmung ist. Es scheint fast, als übe das Amt schon seinen Einfluß, als sei an die Stelle der freien Lust, des reinen Liebhaberinteresses die Stetigkeit und das Pflichtgefühl geregelter Thätigkeit getreten. Oder soll man annehmen, daß das höfische Treiben, die aus-

gelassene Lust kleinerer und größerer Vergnügungen jene stille, anspruchslose Zeichenthätigkeit in den Winkel gedrückt habe und daß diese sich nur durch ein gewisses Gewohnheitsrecht, mehr geduldet als geliebt, im Kreise der Tagesthätigkeit halte? Vielleicht darf man beide Möglichkeiten zu einer Erklärung verschmelzen. Jedenfalls unterliegt es keinem Zweifel, daß Goethe schon zu dieser Zeit hin und wieder von dem Gefühl heimgesucht wurde, daß der neue Beruf sein Denken und Empfinden in Bahnen hineintreibe, die nichts mit den seither begangenen Wegen gemein hätten. Aber solche Gefühle waren kaum mehr als flüchtige Stimmungen, über die der lebendigste Idealismus schnell wieder den Sieg davon trug.

Damals entstand das Gedicht „Seefahrt", in dem Goethe klar und bündig ausspricht, daß die „gottgesandten Wechselwinde" ihn nicht von seinem Ziele abtreiben würden, wenn es hin und wieder auch scheine, als ob sie Macht über seinen Lebenskahn gewinnen könnten. Hatte er doch das Gefühl, daß er und der Herzog zusammengehörten und daß sie beide im Grunde das Gleiche erstrebten. Das beruhigte ihn auch über die bisweilen aufdämmernden Zweifel, ob er den bureaukratischen und höfischen Anforderungen seines Berufes ganz zu entsprechen vermöge. „Ich bin weder Geschäftsmann noch Hofmann, und komme in beiden fort. Der Herzog und ich kriegen uns täglich lieber, werden täglich ganzer zusammen", schreibt

er an Merck. Und er glaubte sicher sein zu dürfen, daß an dieser Freundschaft allen Wechselwinden die Kraft erlahmen werde.

Daß Goethe bei solchen Stimmungen auch in Bezug auf die Kunst das dringende Bedürfnis haben mußte, mit dem Herzog ein Herz und eine Seele zu werden, ist selbstverständlich. Wenn wir daher Karl August und Goethe auf einer Winterreise nach Dessau über Leipzig fahren und daselbst die eine kurze Stunde des Aufenthaltes bei Oeser zubringen sehen und wenn wir wenige Wochen darauf Oeser, auf den der Herzog noch jüngst einen Pick gehabt, in Weimar finden, so dürfen wir daraus schließen, daß es Goethe gelungen war, das Interesse für seinen alten Freund und Lehrer neu zu wecken und damit die Beziehungen Oesers zum herzoglichen Hause, deren Anfänge schon aus dem Jahre 1758 datirten, fester und freundschaftlich zu gestalten. Man würde sich aber irren, wollte man daraus weiter schließen, daß Goethe wieder völlig im Banne der Lehren Oesers stand. Mochte sich Goethe auch in Straßburg und in der Folgezeit kaum des inneren Gegensatzes bewußt geworden sein, in dem die von Oeser verteidigten Ansichten zu den Gedanken standen, die er selbst in der „deutschen Baukunst" und in dem „Frankfurter Gelehrten Anzeigen" verfochten hatte, so mußten sich doch bei einem erneuten Zusammensein mit dem früheren Lehrer hin und wieder die Differenzpunkte zeigen. Und sie zeigten sich in

der That. Aber Goethe war viel zu feinfühlend und viel zu weitherzig, um das herzliche Verhältnis irgendwie darunter leiden zu lassen. Als Goethe Oeser zum erstenmal von Weimar aus besucht hatte — 25. März bis zum 3. April 1776 — schrieb er bei seiner Rückkehr nach Weimar; „Liebster Mann! Tausend Dank für alles und unveränderliche Liebe in saecla saeclorum.“ Es ist die alte herzliche Freundschaft, die aus diesen Worten spricht. In dieser Beziehung hatten die Wechselwinde keine Wirkung gehabt.

Und auch das neue Jahr brachte darin keine Änderung, obgleich die immer heftiger stürmenden neuen Eindrücke häufig genug die Frage nahe legten, ob es nicht besser sei, ganz mit der Vergangenheit zu brechen. Gegenwart und Vergangenheit stellten sich von Tag zu Tage feindlicher einander gegenüber.

Am 13. April schreibt Goethe in das Tagebuch: „viel in der Seele umgeworfen.“ Hin und wieder kommen „dunkle Stimmungen“ über ihn und wenn er gar zu scharf in das Leben und Treiben der Großen und Kleinen hineingesehen, dann überkommt ihn eine Sehnsucht nach Ruhe und er fühlt sich nur glücklich in dem „Gefühl gänzlicher Abgeschnittenheit“. Es hatte ihm eben nicht an Enttäuschungen gefehlt; sah er die Menschen an, die ihn umgaben, die in den Äußerlichkeiten der „Noblesse“ aufgingen, die aus egoistischen Gründen Intriguen spannen und kein Auge und kein Herz für das Wohl des Landes hatten, sah er, wie wenig Aussicht auf Verwirklichung seine idealen Pläne hatten, dann mochte ihm das ganze Treiben der „großen Welt“ überaus schal vorkommen und es mochte ihm eine Erleichterung dünken, wenn er sich einmal — wie seinem Freunde Knebel gegenüber — über die Armseligkeit des Hoftreibens und der ganzen Societät gründlich aussprechen konnte. Und doch sagte er sich selbst, daß er sein Schicksal nun einmal an das des Herzogs von Weimar geknotet und daß er sich mit den Dingen, wie sie nun einmal lagen, abzufinden habe; und er versuchte redlich solcher Einsicht gemäß zu leben. Die Leidenschaft erscheint jetzt gedämpfter als früher. Selbst Frau von Stein, der vertrauten Freundin gegenüber, ist der Ton ruhiger, gleichmäßiger geworden. Sein Garten, sein Heim wird ihm wirklich Heimat, er gewöhnt sich an Häuslichkeit und Einsamkeit und umzirkelt sein Dasein so eng, daß ihn sogar der Besuch alter Freunde unangenehm berührt.

Im Anfang des Jahres hatte Goethe einen Weihestein, der Oesers Billigung nicht gefunden, im Garten aufgestellt, dann, als am 11. März der Neubau des vor drei Jahren abgebrannten Schlosses beschlossen worden war, die Trümmer eingehend betrachtet, sonst aber war in Hinsicht auf die Kunst nichts geschehen. Die leise Resignation, die das Jahr durchzieht, ließ sich wiederum am Zeichnen genügen. Aber es war ein nahezu leidenschaftliches Zeichnen. Bemerkt er es doch sogar in

den knappen Aufzeichnungen des Tagebuchs, wenn ihn einmal der Regen am Zeichnen hindert, und ärgert er sich doch über eine mißglückte Zeichnung derart, daß er auch dies Faktum einträgt und sich den Tag selber dadurch verderben läßt. Erst als er im September aus Anlaß der Verhandlungen der Eisenacher Landstände für kurze Zeit auf der Wartburg seine Wohnung aufschlug, wird es ihm freier und wohler ums Herz. Die genußfrohe Lebensfreudigkeit und der offene Künstlersinn, der vor 1775 so oft zu uns spricht, läßt sich wieder vernehmen. Wie ein Hymnus klingt die Beschreibung des Ausblickes von der Wartburg im „linden Dämmer des Monds", die er am 13. September an Frau von Stein schickt. Ein wirkliches Bedürfnis, sich an der Schönheit solcher Natur satt zu trinken, spricht aus den Worten: „Liebste, ich hab' eine rechte Fröhlichkeit dran, ob ich gleich sagen mag, daß der belebende Genuß mir heute mangelt; wie der lang Gebundene reck' ich erst meine Glieder. Aber mit dem ächten Gefühl von Dank, wie der Durstige ein Glas Wasser nimmt, und die Heiligkeit des Brunnens und die Lieblichkeit der Welt nur nebenher schaut. — Wenn's möglich ist zu zeichnen, wähl' ich mir ein beschränkt Eckgen, denn die Natur ist zu weit herrlich hier auf jeden Blick hinaus! Aber auch was für Eckgens hier!" Und jetzt zeichnet er eifriger noch als vorher. Aber zwischen dem Zeichnen kommen ihm Reflexionen, die

wiederum zeigen, daß doch nicht mehr alles so ist wie damals in Frankfurt, wo er die Stadt im Mondschein zeichnete. Am 14. September schreibt er seiner Freundin: „Da hab ich einen Einfall: mir ist's, als wenn das Zeichnen mir ein Saugläppchen wäre, dem Kind in den Mund gegeben, daß es schweige und in eingebildeter Nahrung ruhe." Und einige Tage später schreibt er: „Mir ist gestern was aufgefallen. In meinem Diarium steht so oft: ich habe gezeichnet, und es will sich immer nichts finden, was ich gezeichnet habe, außer den paar Dingen, die Sie haben." Die beiden Äußerungen stehen in einem inneren Bezuge zu einander. In demselben Augenblick, wie er von seinem Zeichnen mehr als bloße Unterhaltung will, indem er bei dieser Thätigkeit die „Nahrung" vermißt, muß es ihn wunderlich berühren, daß er nur um zu zeichnen, gezeichnet hat, daß er keinen Nutzen gesucht hat, nicht einmal den kleinen Nutzen für die Erinnerung und für den Überblick seiner zeichnerischen Entwicklung, die ihm ein Sammeln und Aneinanderreihen verschafft haben würde. Es spricht aus diesen Bemerkungen das unbewußte Streben nach praktischem, nutzbringendem Thun auch in ästhetischen Dingen, der erste Schritt auf dem Wege, der in den folgenden Jahren zum Architekturzeichnen und dann zu geognostischen Aufnahmen führte.

Als Goethe nach Weimar zurückgekehrt war, sucht er wieder recht ruhig und behaglich zu leben. Aber

zu der „reinen Ruhe", die er sich ersehnt, will es zunächst nicht recht kommen trotz des patriarchalischen Pflanzens von Eichen und trotz der Frucht- und Baumsendungen auf das Gut der Freundin. „Es ist still, still bei mir, eigentlich um mich. Denn um's Herz ist's nicht gar so", schreibt er am 29. Oktober. Und bei der Frage, die er sich am zweiten Jahrestage seiner Ankunft in Weimar stellt, ob er diese Jahre noch einmal leben möchte, macht er ein Ausrufungszeichen und zwei Fragezeichen. Aber er antwortet in Gedanken an Frau von Stein und den Herzog: „Nun am Ende doch." Noch spüren wir nichts von dem freudigen Behagen an seiner Weimeraner Existenz, das spätere Jahre zeigen; Goethe befindet sich eben in einer Zeit des Überganges; aber er hat den ehrlichen Willen, diese Zeit sich zu erleichtern. Man würde vergeblich nach einem Bilde suchen, daß diesen Abschnitt in Goethe's Leben treffender darstellt, als dasjenige, das Goethe am 8. November der Freundin gegenüber braucht. Er meint, das Schicksal habe es mit ihm gemacht, „wie man's den Linden thut. Man schneidet ihnen den Gipfel weg und alle schönen Äste, daß sie neuen Trieb kriegen, sonst sterben sie von oben herein. Freilich stehen sie die ersten Jahre wie Stangen da."

Diese Jahre wollte er abkürzen. Er fühlte, daß das lodernde Feuer seiner Frühzeit in den Berathungen des Konseils und den Freuden des Liebhabertheaters langsam starb, daß mit seinen Ideen von Menschenbeglückung und Künstlerrepubliken hier nichts anzufangen war, aber er fühlte auch, daß in ihm noch immer ein Überfluß von Kraft, von gesundem Widerwillen gegen höfisch-kleinliches Wesen sei, mit dem in Weimar schlechterdings nichts zu machen war. Wie er in diesem Jahre — gerade im Gegensatz zu der fast forcirten Ruhe — Fechtübungen machte und nächtlicher Weile weite Ritte unternahm, so trieb es ihn, gegen Ausgang des Winters eine Reise in den Harz zu machen. Die Welt der Berge mit ihren Gefahren und Abenteuern in Schnee und Eis, mit ihrer Großartigkeit und ihrer Anspruchslosigkeit sollte ihm die fliegende Hitze ganz vertreiben und ihm den Blick hinausheben über die Enge der gesellschaftlichen Vornehmheit.

Als Goethe am 16. Dezember zurückkehrte, da fühlte er sich durch und durch gekräftigt. Er hatte das Leben da draußen, unerkannt unter lauter einfach-biderben Leuten, in Anstrengung und Entbehrung, als ein kaltes Bad empfunden, „das einer aus einer bürgerlich wollüstigen Anspannung wieder zu einem neuen Leben zusammenzieht" und die Wirkung dieses kalten Bades hielt lange vor und trug an ihrem Teile dazu bei, das weitere Hineinwachsen in eine neue Lebensanschauung zu erleichtern.

Am 1. Januar 1778 schrieb er in sein Tagebuch die Worte: „Rein, ruhig, hatte das alte Jahr zusammengepackt;" und im Anfang Februar; „Schöne Aufklärungen über mich selbst und unsere Wirthschaft, Stille und Vor-

ahndung der Weisheit. Immer fortwährende Freude an Wirthschaft, Ersparnissen, Auskommen. Schöne Ruhe in meinem Hauswesen gegen vorm Jahr. Bestimmteres Gefühl von Einschränkung und dadurch der wahren Ausbreitung." Man sieht, er ist schon einen gewaltigen Schritt vorwärts gegangen, er beginnt sich wohl zu fühlen, nicht — wie einst — aus allgemeiner Daseinsfreude und dem Bewußtsein der eigenen Kraft, sondern weil er sich den Verhältnissen angepaßt hat oder doch wenigstens ihnen mit aufrichtigem guten Willen entgegenkommt.

Man konnte glauben, daß mit dieser Schwenkung seines Wesens auch in Bezug auf seine künstlerischen Anschauungen ein völliger Umschwung erfolgt sei. Dem ist aber keineswegs so. Vom 15. Januar datirt ein Schreiben an Oeser, das auf früher geführte Gespräche zurückgreift und in launiger Weise den Gegensatz der beiderseitigen Geschmacksrichtungen berührt: „Gern unterhielt ich Sie von dem gebetenen Tische und von anderen Sachen, aber ich weiß schon, wie's einem mit Ihnen geht."

Im weiteren Verlauf des Briefes kann er es doch nicht lassen, auf den projektirten Gartentisch zurückzukommen; „Ich habe mir wieder so ein fest Bild gemacht, wie er aussehen soll und das ist wieder ein bischen gothisch. Wir werden wieder Händel haben," und mit liebenswürdigem Ironisiren des oft gehörten Oeserschen Verdammungs-Urteils fügt er hinzu: „Es

ist so schlimm, was für mich zu machen, als für irgend einen Philister".

Die naive Kunstempfängnis Goethes hat sich also auch jetzt nicht verändert. Er schätzt nach wie vor den einstigen Lehrer, aber er fühlt noch die Selbständigkeit seines eigenen Geschmacks. Am 11. Januar meldet ein Brief an Merck seine und des Herzogs Freude an erhaltenen Stichen und er bitte um Arbeiten nach Elsheimer und um Callotsche Radierungen und er sagt stolz vom Herzog „es ist wunderbar, wie sich sein Gefühl an diesen Sachen geschwind aufschließt." Von einem Wandel des Urteils ist also ebensowenig die Rede, wie von einem Nachlassen seiner den Herzog beeinflussenden Bemühungen. Überhaupt kann man die Wahrnehmung machen, daß die Umwandlung der Kunstanschauungen Goethes mit der Veränderung seiner aktiven künstlerischen Neigungen beginnt und erst sehr allmählig das einmal befestigte Geschmacksurteil in Mitleidenschaft zieht. Ihm selbst bleibt die beginnende Verengung oder Umformung seines ästhetischen Interesses einstweilen völlig verborgen. Daher blickt er sich, als ihm im Laufe des Jahres Gelegenheit wird, Berlin zu sehen, mit dem lebhaftesten Eifer in allen Provinzen der Kunst um, er besucht nicht nur die Porzellanfabrik und die Kunstschätze in Sanssouci, sondern er macht auch dem Porträtmaler Graff einen Atelierbesuch und führt den Herzog zu Chodowiecki, den er schon einige Tage zuvor allein

aufgesucht hatte. Und nicht die leiseste Äußerung deutet darauf hin, daß er der Gegenwartskunst dieser beiden Künstler jetzt anders gegenüber steht, als zu der Zeit, da er für die Heimatsluft in der Kunst so beredt plaidirte.

Und doch trug auch dieser Besuch in Berlin dazu bei, die Fäden, die ihn mit der Vergangenheit verbanden, mürbe zu machen. Das Treiben der großen Welt scheuchte seine Seele noch mehr in sich selbst zurück, als es die Weimarer Erfahrungen gethan hatten. Er war erst zwei Tage in Berlin, als er schon der Freundin schrieb: „Gleichmuth und Reinheit erhalten mir die Götter aufs Schönste, aber dagegen welkt die Blüte des Vertrauens, der Offenheit, der hingebenden Liebe täglich mehr;" und am Tage vor der Abreise schrieb er: „Soviel kann ich sagen: je größer die Welt, desto garstiger wird die Farce." Kein Wunder, daß er sich freut, als er wieder daheim: „in meinem Thal ist mir's lieber und wohler als in der weiten Welt." Mehr noch als bisher geht er in der Hingabe an Frau von Stein und an den Herzog auf. Sein Herz hatte das laute Schlagen noch nicht verlernt und wenn er sich der Welt gegenüber in kühler Verständigkeit zeigen wollte, wenn er eine fast starre Beschränkung seines Wesens nach außen möglich machen wollte, dann brauchte er eine Ableitung der natürlichen Gefühlswärme. Die Freundin mußte ihm den vollen Ausbruch seiner Herzlichkeit gestatten, der Herzog ihm rückhaltlos

vertrauen, sollte das Leben ihm lebenswerth erscheinen: „Sie und der Herzog wohnen über mir wie Nagel und Schleife, daran das Gemälde hängt", gestand er der Freundin.

So engt sich allgemach sein äußeres Dasein ein. Zum Landschaftszeichnen kommt er trotz der bleibenden Neigung liebender Gewohnheit selten, dafür beschäftigen ihn allerlei Baupläne für den künftigen Schloßbau und verschiedene bauliche Arbeiten für das gesellschaftliche Bedürfnis des Hofes. „Um noch abgezogener zu werden", vertieft er sich in Blondels „Cour de architecture" und zeichnet nach diesen Vorlagen mit fleißiger Gewissenhaftigkeit die verschiedenen Säulenordnungen. „Viele Liebe zur Baukunst" meldet das Tagebuch.

Bald entdecken wir dann, daß die Freude an der Plastik in ihm erwacht ist. In früheren Jahren hatte er dem menschlichen Körper als Kunstobjekt keine Sympathien entgegengebracht, ja derselbe hatte ihn „abgeschreckt", jetzt läßt er nicht nur den Hofbildhauer Martin Klauer, der 1774 aus Rudolstadt nach Weimar berufen war, sich an einer Wiedergabe seines Kopfes versuchen, sondern er veranlaßt ihn sogar, die Statue seines jungen Freundes Fritz von Stein anzufertigen und freut sich unendlich, als der Künstler „an dem schönen Körper ein übergroß Studium" findet. Mit einer Ausführlichkeit, die gegen die trockene Brachylogie des Tagebuchs auffallend absticht, fügt er hinzu: „Und

da er erst die Figur aus dem Kopf machen wollte, weil der Körper zu mager sei, kann er jetzt nicht genug dessen Schönheit bewundern. Die Geschichte, wie es damit von Anfang gegangen ist, muss ich nicht vergessen." Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß Goethe erst einen gewissen Widerstand zu überwinden hatte, ehe er es dahin brachte, die nackte Schönheit eines jugendlichen Körpers plastisch erstehen zu sehen, und damit den ersten Schritt einer antikisirenden Kunst entgegen zu thun.

Es ist im höchsten Grade interessant, für die Einheitlichkeit seiner ganzen geistigen Entwicklung überaus bezeichnend, daß diese erste ausübende Hinneigung zur Antike, diese erste Regung plastischen Empfindens gleichzeitig ist mit dem Concipiren der Iphigenie, also gleichzeitig mit dem Erwachen der klassischen Richtung seines Dichtens. Die bewußte Negation der eigenen Vergangenheit, die Ablehnung der zufällig umgebenden Welt kommt in dieser Wandlung seines künstlerischen Temperaments überaus charakteristisch, aber völlig naiv zur Geltung.

Der Weg, dessen Richtung wir leise angedeutet sahen in der Veränderung, in der partiellen Lähmung der rein gefühlsmäßigen Freude am Landschaftszeichnen und dann weiter in der Freude am Nachziehen architektonisch strenger Formen, tritt hier zum erstenmale aus dem Dickicht ins offene Thal, auch dem flüchtigen Blick erkennbar. Wir werden uns jetzt nicht mehr wundern, wenn

Goethe es um die Mitte des Jahres 1779 ausspricht, daß die Zeit der Träumerei in Bezug auf die bildende Kunst vorbei sei. Aber wir werden immerhin vergebens nach einer runden Antwort auf die Frage, was trat an die Stelle dieser „Träumerei", Umschau halten. Wir wissen einstweilen nur, daß Goethe nicht mehr mit der Zweck und Absicht ausschließenden Freude des Dilettanten zeichnete, sondern daß er durch das Zeichnen, sein positives Wissen, seine theoretischen Kenntnisse von der Kunst vermehren wollte, daß plastische Formenschönheit ihm mehr war, als malerischer Inhalt und daß er an seinem Teil für die Pflege derselben Propaganda machte. Welche Stellung er aber in all' den Fragen einnahm, die das Gebiet der praktischen Ästhetik ausmachen, wie er vor allen Dingen den Kardinalfragen gegenüberstand, an deren Lösung seine Studentenjahre so eifrig gearbeitet hatten, ob er den Standpunkt der ästhetischen Subjektivität verworfen oder beibehalten, davon wissen wir nichts. Noch hält er mit jedem Urteil über fremde Leistungen, das uns in dieser Beziehung Licht verschaffen könnte, völlig zurück; und wir werden kaum irren, wenn wir annehmen, daß bei ihm — trotz jener Bemerkung über die ästhetischen Träumereien seiner Vergangenheit — von einer veränderten Stellungnahme den Künstlern gegenüber, die er in seiner Jugend bewundert, einstweilen noch nicht die Rede ist. Aber dieser in seinem eigenen Produciren und in seiner philosophirenden

Selbstkritik immer stärker hervortretende Zug nach Lebenszwecken, nach sich selbst bewußter, klarer Thätigkeit, nach rücksichtslosem Beschneiden der überflüssig erscheinenden Ranken des Gefühls und nach Ausgestaltung der formalen Richtungen seines Wesens mußte ihn mit unfehlbarer Sicherheit, wenn auch fast unmerklich langsam in eine Strömung hineintreiben, in der sein gesamtes Kunstempfinden einen anders gearteten Ballast brauchte, als ihn jener ästhetische Subjektivismus seiner Straßburger Jahre bot. Einstweilen konnte er das nicht ahnen. Das Bewußtsein, die frühere Träumerei und das gar zu heiße Empfinden wie eine Krankheit abgelegt zu haben, ließ ihn glauben, mit einer Entwicklung seines Lebens fertig zu sein, die im Grunde erst anfing. So schreibt er kurz vor seinem 31. Geburtstage eine herbe Kritik der Jahre nieder, die vor seiner Ankunft in Weimar lagen: „Wie kurzsinnig in menschlichen und göttlichen Dingen ich mich umgedreht habe! Wie des Thuns, auch des zweckmäßigen Denkens und Dichtens so wenig, wie in zeitverderbender Empfindung und Schattenleidenschaft gar viele Tage verthan, wie wenig mir davon zu Nutz kommen und da die Hälfte nun des Lebens vorüber ist, wie nun kein Weg zurückgelegt, sondern vielmehr ich nur dastehe wie einer, der sich aus dem Wasser rettet und den die Sonne anfängt, wohlthätig abzutrocknen."

Ist das nicht wie ein Kommentar zu dem berühmten

Briefe, in dem Schiller eine Charakteristik der Goetheschen Entwicklung giebt?

Schiller schrieb im August 1794: „Lange schon hab ich aus ziemlicher Ferne dem Gang Ihres Geistes zugesehen, und den Weg, den Sie sich vorgezeichnet haben, mit immer erneuter Bewunderung bemerkt. Sie nehmen die ganze Natur zusammen, um über das Einzelne Licht zu bekommen, in der Allheit ihrer Erscheinungsarten suchen Sie den Erklärungsgrund für das Individuum auf ... Wären Sie als ein Grieche, ja nur als ein Italiener geboren worden, und hätte schon von der Wiege an eine auserlesene Natur und eine idealisirende Kunst Sie umgeben, so wäre Ihr Weg unendlich verkürzt, vielleicht ganz überflüssig gemacht worden. ... Nun da Sie ein Deutscher geboren sind, da Ihr griechischer Geist in diese nordische Schöpfung geworfen wurde, so blieb Ihnen keine andere Wahl, als entweder selbst zum nordischen Künstler zu werden oder Ihrer Imagination das, was ihr die Wirklichkeit vorenthielt, durch Nachhülfe der Denkkraft zu ersetzen und so gleichsam von innen heraus und auf einem rationalen Wege ein Griechenland zu gebären. In derjenigen Lebensepoche, wo die Seele sich aus der äußeren Welt ihre innere bildet, von mangelhaften Gestalten umringt, hatten Sie schon eine wilde und nordische Natur in sich aufgenommen, als Ihr siegendes, seinem Material überlegenes Genie diesen Mangel von innen entdeckte. ...

Jetzt mußten Sie die alte, Ihrer Einbildungskraft schon aufgedrungene schlechtere Natur nach dem besseren Muster, das Ihr bildender Geist sich erschuf, korrigieren."

Ganz so klar, so bewußt konnte sich Goethe am 31. Geburtstag wohl kaum über diese Dinge sein, aber instinktiv folgte er fraglos schon den Zielen, die Schiller andeutet, wenn auch noch nicht mit der fast starren Energie späterer Zeit. Der heftige Tadel gegenüber den Bestrebungen seiner Jugend, die Freude, nun endlich mit ihnen definitiv abgeschlossen zu haben, seine lebhafte Hinneigung zur Antike auf allen Gebieten, sprechen eine deutliche Sprache. Es ist kein Wunder, daß Goethe das Bewußtsein, mit Jugend-Irrtümern aufgeräumt und für ein neues geistiges Leben den Boden geebnet zu haben, mit starker Befriedigung erfüllt.

Er freut sich der lebendigen Gegenwart der Dinge, beschäftigt sich mit Wegebau und Rekrutenauslesung, mit nationalökonomischer Praktik und Rechtsverwaltung und hat nur den einen Wunsch, klare Begriffe von den Folgen der Dinge zu bekommen, nicht ins Unbestimmte hineinzuwirken, sondern direkt wahrnehmbaren Nutzen zu schaffen, so oder so, auch auf dem Gebiete der Kunst.

Diesem Gedanken verdankte denn auch die herzogliche Zeichenschule und vor allem die Ausstellung ihrer Arbeiten — die zum erstenmale 1779 am Geburtstage des Herzogs (3. September) stattfand — ihre

Entstehung. „Jedermann hat doch auf seine Art eine Freude daran und es ist gewiß die unschuldigste Art der Aufmunterung, wenn jeder weiß, daß alle Jahre doch einmal öffentlich auf das, was er im Stillen gearbeitet hat, reflectirt und der Name in Ehren genannt wird", schrieb Goethe nach dem Festakt an Frau von Stein. So sollte die Ausstellung nicht eine Gelegenheit sein, den draußen Stehenden einen Überblick über die Leistungen zu verschaffen, sondern sie sollte die Schüler antreiben, also die nächsten Zwecke des Unterrichts fördern. Alles Thun und Lassen hatte einen überdenkenden, fast möchte man sagen, bedächtigen Charakter angenommen. Um diese Zeit — es klingt fast wie eine Art Übereinstimmung — erhielt Goethe den Titel „Geheimrat". (6. September.)

Mit dem Gefühl des inneren Abschlusses und mit dem Wunsche, auch äußerlich mit der Vergangenheit abzuschließen, trat er im Gefolge des Herzogs die Schweizerreise an. Er sucht in Sesenheim die einst so schwärmerisch geliebte Friederike auf und freut sich, daß er nun mit Zufriedenheit an dies Eckchen der Welt hindenken und in Frieden mit den Geistern dieser Ausgesöhnten in sich leben kann (an Frau von Stein), er geht in Straßburg zu dem „schönen Grasaffen", der glücklich verheirateten Lilli und fühlt sich recht behaglich. „So prosaisch, als ich nun mit diesen Menschen bin, so ist doch in dem Gefühl von durchgehend reinem Wohlwollen und wie ich diesen Weg

her gleichsam einen Rosenkranz der treuesten, bewährtesten, unauslöschlichsten Freundschaft abgebetet habe, eine recht ätherische Wollust. Ungetrübt von einer beschränkten Leidenschaft treten nun in meiner Seele die Verhältnisse zu den Menschen, die bleibend sind, meine entfernten Freunde und ihr Schicksal liegen nun vor mir wie ein Land, in dessen Gegenwart man von einem hohen Berg oder im Vogelflug sieht."

Aus solcher Vogelperspektive suchte er die ganze Welt anzusehen, auch in allen Äußerungen des Schönen. Wohl haben ihn die Gemäldegalerien, die er auf der Reise kennen lernte, „gelabt", aber wenn wir näher zusehen, können wir gewissermaßen die Probe auf die Richtigkeit früherer Behauptungen machen. Er bekennt nämlich, daß unter den Gemälden die Landschaften ihn besonders anzögen, „denn (!) ich hatte immer noch etwas zu lernen." Welch ein Gegensatz zu den Zeiten, da er in Dresden mit durstigen Augen den Stimmungszauber der Niederländer in sich hinein trank, ohne eine weitere Absicht als die naive Absicht, zu genießen! Er ist jetzt bewußt praktisch geworden; aller Naivität des Anstaunens, Bewunderns, Liebens ist der Laufpaß gegeben. Reflexion überall! Aber — und das ist stark zu betonen — die Reflexion ist eine selbstgewollte, sie ist noch nicht natürliche, unmittelbare Äußerung seines ganzen Wesens, ihr haftet hin und wieder etwas von künstlicher Selbstbeherrschung an. Es giebt noch Momente, wo das Gefühl mit dem Urteil

durchgeht, wo Goethe lobt, bewundert, ohne den Grund anzugeben und angeben zu können. Goethe war eine viel zu tief gegründete Natur, um z. B. vor einer Künstlerpersönlichkeit wie Dürer nicht instinktiv die Bedeutung dieses Mannes zu fühlen, selbst wenn ein vages antikisirendes Empfinden ihn zum überzeugten Bewunderer des Formal-Schönen machte. Er erbot sich daher auf dieser Reise mit großer Freude, Lavaters Sammlungen von Stichen Dürers, Schöns, Lukas von Leydens zu ordnen und teilweise zu ergänzen und kann später — als er sich in diesen Schätzen recht vertieft — nicht umhin, über Dürer zu sagen: „ich verehre täglich mehr die mit Gold und Silber nicht zu bezahlende Arbeit dieses Menschen, der, wenn man ihn recht im Innersten erkennen lernt, an Wahrheit, Erhabenheit und selbst Grazie nur die ersten Italiener zu seines gleichen hat." Aber höchst bezeichnend fügt er hinzu: „Dieses wollen wir nicht laut sagen", gleichsam als fühle er, daß das Aussprechen dieser Ansicht im Widerspruch zu der künstlerischen Weltanschauung stehe, zu der er sich äußerlich bekannte. Im allgemeinen erreicht sein Urteil — selbst im Falle der Anerkennung — höchst selten diese Gefühlswärme. Der Anerkennung schließt sich sofort die reflektirende Begründung an. Als er den Dom in Speyer sieht, bemerkte er über denselben, „ein halb neu halb aus dem Brande überbliebenes Gebäude, dessen erste Anlage wie die alten Kirchen zusammen in dem wahren Ge-

fühl der Andacht gemacht ist. Sie schließen den Menschen in die einfachen großen Formen zusammen und in ihren hohen Gewölben kann sich doch der Geist wieder ausbreiten und aufsteigen, ohne wie's in der großen Natur geschieht, ganz ins Unendliche überzuschweifen. Neuerdings haben sie diese Kirche blaulich ausgemalt und mit Schnitz- und Kritzpossen ausstaffirt, dass man gern wieder herausgeht." — Bei der Betrachtung des Straßburger Münsters war er selbst andächtig gestimmt worden, jetzt reflektirt er, wodurch die alten Baukünstler solches Gefühl der Andacht hervorzurufen suchten. So forscht er überall — im Leben, in der Kunst, in der Natur — nach den Zwecken und freut sich der Gesetzmäßigkeit. Der gewaltige Eindruck, den die Alpen auf ihn machen, faßt sich in den Worten zusammen: „Man fühlt tief, hier ist nichts Willkürliches; alles langsam bewegendes, ewiges Gesetz." Und wie es fortan sein Streben ist, die geheimnisvoll ewigen Gesetze der Natur zu ergründen, so möchte er aus den künstlerischen Glaubensdogmen das Willkürliche streichen und für Kunst und Künstler ewige Gesetze finden. In einem Brief, den er nach seiner Rückkehr von der Schweizerreise an Lavater richtet, zeigt sich wenigstens andeutungsweise die Richtung dieses Bemühens. Wir erfahren, daß Goethe in der Natur und in den Alten die Gesetzgeber der neuen Kunst sieht, daß er den „neuen Decorationsgusto" einen „leeren" nennt, und daß er für einen

Denkmalentwurf einer Verquickung von Allegorie, Antike und Naturalismus das Wort redet.

Betrachten wir diese Punkte genauer, so bemerken wir, daß Goethe im Grunde wieder auf dem Hagedorn-Oeserschen Standpunkte angekommen ist, den er während seiner Leipziger Studentenzeit einnahm. Sein Streben nach verstandesmäßigem Begreifen hat ihn sacht auf den Weg zurückgeführt, den er damals gegangen. Der Hamann-Herdersche Einfluß der Straßburger Jahre, wie er sich in dem Lobgesang auf den Straßburger Münster dokumentirt hatte, erscheint wie weggeblasen. Waren doch auch die persönlichen Beziehungen zwischen Herder und Goethe merklich erkaltet. Und richtig taucht jetzt auch der alte wohlbekannte Winckelmannsche Gedanke von der Stille und Einfalt wieder auf. Selbstverständlich waren diese Worte von dem tollfröhlichen Studenten anders interpretirt worden als jetzt von dem Geheimrat; aber vielleicht jetzt mehr im Sinne des Urhebers. Gleichzeitig mit der — sogar im Tagebuche ausgesprochenen — Freude an der „Stille" tritt jetzt auch an die Stelle der Lektüre von Dürers Reise das Studium der klassicistischen Theorieen Raph. Mengs.

Goethe ist auf der Höhe des Behagens angelangt. Jetzt fühlt er sich zum erstenmal, seitdem er Weimar betreten, auf schwindelhohem Glück. Das dankt er lediglich, wie er selbst sagt, der Abkehr vom Leidenschaftlichen. Mit Verwunderung liest er

seinen Werther wieder, über sich selbst und seine Jugend den Kopf schüttelnd, und am Tage darauf schreibt er in sein Tagebuch: „das Beste ist die tiefe Stille, in der ich gegen die Welt lebe und wachse und gewinne, was sie mir mit Feuer und Schwert nicht nehmen können.“ — Aber trotz alledem wird eifrig auf dem Gebiete der zeichnenden Künste weitergesammelt, mit den kunstliebenden Freunden in der Ferne wird nach wie vor ein lebhafter Kunstverkehr gepflogen, an Oesers dekorativer Theater-Thätigkeit, an den Arbeiten der Zeichenschule ein lebendiges Interesse bethätigt. An Merck schreibt er: „Gezeichnet wird nicht viel, doch immer etwas, auch neulich einmal nach dem Nackten. Bald such ich mich in einem geschwinden Abschreiben der Formen zu üben, bald in der richtigen Zeichnung, bald such' ich mich an dem mannigfaltigen Ausdrucke der Handlung, theils an der Natur, theils nach Zeichnungen, Kupfern, auch aus der Imagination zu gewöhnen und so immermehr aus dem Unbestimmten und Dämmerung herauszuarbeiten.“

Gleichzeitig macht sich ein anderes Interesse, das unmittelbar aus der Begeisterung für die Natur hervorwuchs und das sich schon auf der Schweizer Reise bemerkbar machte, mehr und mehr geltend, nämlich das Studium des Granits, der Erdoberfläche überhaupt. Seine Geliebte, die alle geistigen Interessen mit ihm teilen soll, wird am 12. September 1780 zur Teilnahme auch an diesen Dingen aufgefordert: „Sie müssen noch eine Erdfreundin werden, es ist gar zu schön.“ Er sieht die Welt überhaupt mit recht glücklichen Augen an, an allem hat er eine ruhige Freude, alles gerät ihm leicht. Er dankt im November Lavater: „Gott segne Dich für Deine Freude an meinen Künsteleien. Ich kanns nicht lassen, ich muß immere bildeln“, sogar in der Porzellanmalerei versucht er sich und erneut alte Beziehungen zur Kunst des Radirens. Er freut sich des Sammeleifers des Herzogs und bemerkt mit fröhlicher Genugthuung, wie leicht ihm die Verse aus der Feder fließen. Man hat das Gefühl, daß Goethe auf einem Punkte angekommen, wo die Vergangenheit abgethan, friedlich hinter ihm liegt und die Gegenwart ihn faltenlos, freundlich umgiebt; die störenden Fragen scheinen geschlichtet, die Leidenschaften zur Ruhe verwiesen: Frieden ringsum. Nun erreicht auch das Verhältnis zur Frau von Stein den höchsten Grad inniger Freundschaft. Es ist die Zeit, in der Tasso entstand und in der das vertraute „Du“ im Briefwechsel mit der Freundin festen Fuß faßte. Durch die ganze Zeit geht ein wohlthuender Zug des Behagens. Goethe betrachtet jetzt auch die vergangenen Jahre keineswegs als verloren, er sieht sie als Jahre der Prüfung an, die zu seiner Ausbildung nötig gewesen (Brief an die Mutter). Und wie viel er auch hingäbe, täglich fühle er sich reicher. Mit hellen Augen blickt er um sich, neue Interessensphären erschließen sich ihm.

Anatomische Studien ziehen ihn auf kurze Zeit nach Jena, und gegen Ausgang des Jahres 1781 beginnt er sogar zweimal wöchentlich im neuerbauten Saal der Zeichenakademie osteologische Vorlesungen zu halten. So knüpft er alles Thun aneinander und lehrt zugleich auf das Unwiderleglichste, daß seine Anschauungen auf dem Gebiete der Kunst die Richtung auf die menschliche Gestalt, auf das Plastisch-Formale genommen haben: nur so werden die Beziehungen der Zeichenschule zur Knochenlehre des Menschen verständlich.

Sein Interesse für die deutsche Malerei ist noch immer lebendig, so lebendig, daß er Lavater gegenüber für die Erhaltung gerade der alten Gemälde eine Lanze bricht: „Halten wir die Trümmer der Statuen so werth, klauben wir sie aus dem Greuel der Verwesung und der Restauration so ängstlich hervor, warum nicht Gemälde?" aber es steht ihm trotzdem jetzt unumstößlich fest, daß der Süden das Land der Kunst ist. Am 9. August 1781 schreibt er an Maler Müller: „Wie beneide ich Sie um Ihre Wohnung mitten unter den Meisterwerken, von denen wir in unserem kargen Lande nur durch Tradition eine neblichte Ahnung haben können, also gar weit zurückbleiben müssen." Die italienische Kunst und die Antike spielen eine immer größere Rolle; zeigen doch selbst die lyrischen Gedichte dieser Periode und vor allem das jetzt begonnene heroische Drama Elpenor in Anlage und Form antikisirende Tendenzen.

Stellen wir aus dem Anfang des Jahres 1782 ein halbes Dutzend Notizen aus Goethes Tagebüchern und Briefen zusammen, dann erhalten wir das deutlichste Bild von dem derzeitigen Charakter seiner künstlerischen Neigungen. Wir erfahren nämlich, daß ihm von dem befreundeten Herzog von Gotha ein Abguß des Apolls von Belvedere geschenkt worden, daß er in der Zeichenschule die osteologischen Vorlesungen fortsetzt, daß er sich lebhaft für Tischbein verwendet, und daß er der Meinung ist, nur ein Künstler wie Mengs dürfe es wagen, über Kunstwerke zu urteilen. Von Mengs ging der Weg ganz folgerichtig zu Oesers und Tischbeins kühler Kunst.

Eine äußere Veranlassung kam hinzu, Goethe zu veranlassen, in einem gewichtigen Punkte von früherer Gepflogenheit auf dem Gebiete der Kunst abzugehen, aus einem Beförderer der Sammelneigungen des Herzogs ein bedächtig Hemmender zu werden: im Juni des Jahres wurde Goethe geadelt und mit der Leitung der Kammer betraut. Die Finanzverhältnisse des Hofes waren keine glänzenden, und so glaubte Goethe sich verpflichtet, den Herzog von unnötigen Ausgaben abzuhalten, ihm weniger Gelegenheit zu Ankäufen von Gemälden und Stichen zu geben. Er meinte: „Der Herzog hat doch eigentlich keine Existenz in diesen Sachen, obgleich viel Liebhaberei dazu. Und wie ich jetzt stehe, muß ich mich für nichts so sehr hüten, als eine Ausgabe zu veranlassen, die man einer Leidenschaft zuschreiben könnte."

Er selbst bleibt kurze Zeit noch auf der Höhe allseitigen Interesses, allseitiger Anerkennung. Dürer, Everdingen, Ruisdael erhalten noch das gewohnte Lob. Aber wie wenig das besagen will, zeigen die Briefe an Frau von Stein über Oeser. Er schreibt am 25. Dezember: „Wie süß ist es, mit einem richtigen, verständigen klugen Menschen umzugehen, der weiß, wie es auf der Welt aussieht und was er will, und der, um dieses Leben anmuthig zu genießen, keine superlunarischen Aufschwünge nöthig hat, sondern in dem reinen Kreise sittlicher und sinnlicher Reize lebt. Denke Dir hinzu, daß der Mann ein Künstler ist, hervorbringen, nachahmen und die Werke anderer doppelt und dreifach genießen kann, so wirst Du wohl nicht einen glücklicheren denken können. So ist Oeser, und was müßte ich Dir nicht sagen, wenn ich sagen wollte, was er ist."

Wir sehen hier aufs deutlichste, daß der Enthusiasmus, daß die superlunarischen Aufschwünge abgethan sind, und wir finden ferner die Wahrnehmung bestätigt, die wir schon mehrfach zu machen Gelegenheit hatten, daß Goethe der Ansicht geworden, die Bekanntschaft mit der Technik, die Beherrschung des Handwerkzeuges verstärke, multiplizire den Genuß, das naive Genießen sei nur ein unvollkommenes Genießen. Der letzte Satz deutet zudem an — was später in stärkeren Ausdrücken Wiederholung findet —, wie sehr Goethe jetzt auch den Künstler in Oeser

bewundern lernt. Er selbst giebt in einem Brief an Knebel vom 21. November zu, daß er ihn erst jetzt recht kennen lerne: „Ein Mann voll Geschmack und Geist und stiller Künstler- und Weltmanns-Klugheit."

„Stille Künstlerklugheit": eine ungemein charakteristische Bezeichnung, nicht sowohl für Oeser, als für die Forderungen, die Goethe nunmehr an den Künstler stellt. Die Klugheit, sich an der Stille genügen zu lassen, hatte ihn wieder vollen Genuß am Dasein finden lassen, schrieb er doch in demselben Brief: „Und so fange ich an, mir selbst wieder zu leben und mich wieder zu erkennen . . . und ich finde mein jugendliches Glück wieder hergestellt." Kein Wunder, wenn er in ihr das Heilmittel für alle Schäden sah und sie mit Freuden als etwas Köstliches begrüßte, wo er sie fand, auch in der Kunst.

Goethe war auf der vollen Sonnenhöhe der ersten Weimarer Jahre angekommen; er fühlte sich glücklich. Die Superlative seines Wesens hatte er heruntergestimmt, seine Anschauungen bereichert, seine Interessen erweitert. Die Forderung: „Natur und Antike!" machte er sich zur Lebensaxe. Die Natur wollte er so gründlich kennen lernen wie irgend angänglich. Nachdem er den Menschen studirt, ging er weiter. Ausgang 1782 konnte er schreiben: „Die Cosmogenie und die neuesten Entdeckungen darüber, die Mineralogie und neuestens der Beruf, mich der Oeconomie zu nähern, die ganze Naturgeschichte umgiebt mich."

Gleichzeitig war die antike Welt ihm Muster und Vorbild im künstlerischen Denken wie im künstlerischen Schaffen. Die überkommenen Worte aus der Hagedorn=Batteauschen Zeit, die er während seiner Studienzeit aufgelesen, sollten ihm keine leeren Worte bleiben, dazu war Goethe eine zu gründliche Natur. Wie die Natur, so wollte er auch die Antike so gründlich kennen lernen, wie nur irgend möglich. Zum Kennenlernen der Natur genügte ihm sein Aufenthalt in Weimar, zum Kennenlernen der Antike bedurfte es einer Reise nach Italien.

Wenn man beobachtet, wie ernstlich sich Goethe von jetzt an bis zur italienischen Reise des Naturstudiums annimmt, wie er kurz vor der Abreise glaubt, zu einem Abschluß gelangt zu sein, und nun nach Italien zieht und dort von der gewaltigen Sehnsucht der letzten Jahre nach diesem gelobten Lande der Kunst spricht, dann dürfte einem der Gedanke nicht unwahrscheinlich erscheinen, daß Goethe schon um das Jahr 1782 — und zwar im Zusammenhange mit der für ihn von neuem wirksam gewordenen Zauberformel „Natur und Antike" — eine Reise nach Rom beschlossen habe.

Zunächst freilich mußte er anderen Dingen leben, Natur und Antike als leuchtende Sterne betrachten, die ihm das Dasein erträglich machten und ihm die Hoffnung auf die Zukunft wach hielten. Das neue Amt des Kammerpräsidenten gestattete ihm nicht, sich schon jetzt so eingehend als er es gewünscht, mit der

Natur zu beschäftigen und dadurch auch den Weg bis zum Genuß der Antike abzukürzen. Das Jahr 1783 war ein Jahr der Arbeit, der Schweigsamkeit. Die dichterischen Neigungen erlahmen, das Interesse an der Kunst zeigt sich nur vereinzelt, und von einem stärkeren Betonen der naturwissenschaftlichen Bestrebungen ist nichts zu merken: auf alles drückt das neue Amt. Sogar die Lebenselasticität scheint darunter zu leiden. Ernst und trüb vergeht das Jahr. Die Gesundheitsverhältnisse lassen zu wünschen übrig, und der Herzog sucht hin und wieder durch freundliche Geschenke für die Sammlungen Goethes die „Taciturnität" seines Kammerpräsidenten zu heben.

Am 3. März meldet Goethe im Tagebuch: „ich habe diese Zeit wieder einen Acceß von Zeichenfieber gehabt, das aber durch die bittere Rinde des Lebensholzes bald wieder vertrieben worden ist". Aber er freut sich doch der Guido Renis und Everdingens, die ihm von Knebel gesandt worden und er bemüht sich selbst um allerlei Stiche aus einer Kupferstichauktion; und der Gedanke an römischen Kunstgenuß ist doch lebendig genug in ihm, um ihn in Entzücken geraten zu lassen, wenn ihm der italienische Himmel vorgezaubert wird. Als er in Gotha die zwei Landschaften sieht, die Ernst II. für 240 Zechinen von Hackert gekauft hatte, da labt sich sein Auge an dem südlichen Glanz des Sommerabends auf dem einen und des sicilianischen Frühlingsmorgens auf dem anderen Bilde und er

wünscht seine Freundin herbei, daß sie mit ihm bewundere, denn: „die Fernen und der Himmel sind unglaublich schön".

Das aber waren nur flüchtige Lichtblicke; ernst, wie er das Jahr angefangen, endet er es. Als er im September in Halberstadt war, findet Gleim ihn steif und kaufmännisch. Aber dies Jahr der unbedingten Arbeit war nötig gewesen, um ihm im kommenden zu gestatten, nunmehr seinen Wünschen hinsichtlich der Ausbreitung seiner naturwissenschaftlichen Kenntnisse leben zu können.

Das Amt selbst schien ihm jetzt entgegen zu kommen. Eröffnung des Bergbaus zu Ilmenau, Schutzbauten gegen das Wasser in Jena, das waren Dinge, die doch immerhin mit seinen geologischen Studien in Zusammenhang gebracht werden konnten. Gleichzeitig setzt er seine osteologischen Beobachtungen fort, die ihn gar im März zu der bedeutsamen Entdeckung des Zwischenknochens in der oberen Kinnlade des Menschen bringen, und gleichzeitig macht er allerlei interessante Streifzüge in das Gebiet der Physik. Diese Thätigkeit beglückt ihn unendlich, sie führt ihn immer tiefer in die Geheimnisse der Erde und der Welt, ihm dünkt, in seine Felsspekulationen komme Klarheit, und er ist stolz, als er Fritz von Stein, seinem Zögling, die „zwei ersten Bildungsepochen der Welt nach seinem neuen System" erklären kann. Mehr und mehr festigt sich der Gedanke der Einheit alles Lebenden in ihm, er

brütet über einer Dichtung, die die Harmonie alles ethischen Lebens darstellen soll als Pendant zu der Harmonie alles physischen Lebens und er schreibt Knebel (11. Novbr.), „daß jede Kreatur nur ein Ton einer großen Harmonie sei, die man im Ganzen studieren müsse, solle nicht jede Einzelne ein todter Buchstabe sein." So dünkt er sich auf dem Wege, den Angelpunkt der Naturwissenschaften zu finden.

Die Kunst ist derweil nur Magd gewesen. In der Akademie läßt er die besten Zöglinge osteologische Zeichnungen nach Kampes Methode anfertigen, den Maler Kraus nimmt er in den Harz mit, um sich von ihm die merkwürdigsten Felsenbildungen zeichnen zu lassen, und er selbst gesteht, daß ihn die Berge nicht mehr so malerisch anmuten, wie früher, sein Interesse an denselben sei jetzt ein anderes. Zu solchen negativen Beobachtungen kommt nur die eine positive, daß er — völlig den Vorjahren entsprechend — von Italien alles Heil für die Kunst erwartet. Er verwendet sich wiederum für Tischbein bei dem Herzog von Gotha und bittet, ihm Gelegenheit zum Modellzeichnen in Rom zu geben. „Er wird sich dadurch in einen Vorrath schöner und bedeutender Gestalten setzen, die ihm wohl die nördliche Gegend nicht hervorbringen möchte." Und er fügt hinzu: „da ihn dieses der Natur immer näher bringt, ihm Bestimmtheit empfiehlt, so wäre Hülfe und Beistand zu gönnen." Man sieht, wie das Naturstudium seine Ansicht beeinflußt, wie aber doch

der schöne Körper, das klassische Formenideal ihm das Eins und Alles der Naturnachahmung dünkt.

Wie ungemein stark gerade jetzt sein Sinn für geschulte, geschmackvolle Form war, mag man unter anderm auch aus der anscheinenden Niaiserie ersehen, daß er einen halben Monat lang die Briefe an seine Freundin nach gestochenen Schreibvorlagen in zierlicher Kaligraphie und in zierlichem Französisch schreibt. Es war der Künstler in ihm, der von dem Naturforscher bedrängt, seinen letzten Außenposten verteidigte. Dann sank auch dieser, wir hören von eigener Bethätigung auf dem Gebiete der Kunst nichts mehr.

Zu den Forschungen auf naturwissenschaftlichem Gebiete aber kommen botanische Studien und mikroskopische Untersuchungen. Als ihn einmal eine Mißstimmung niederdrückt, da vermag es eine neue englische Mineralogie ihn wieder aufzuheitern. Naturwissenschaftliche Interessen überwiegen die andern, selbst in Wilhelm Meister, der langsam weiter gewachsen, ist es die Naturgeschichte der Gesellschaft, die Beobachtung der Stände, die ihn anzieht. — Daß die künstlerischen Interessen nicht eingetrocknet, sondern nur zurückgedämmt sind, zeigt nur ein Ausspruch der Freude über die „ösersche Manier", die sich Frau von Stein in ihren Landschaften angeeignet habe, und dann die Reise, die er nach Gotha macht, um sich durch Tischbeins Konradin als durch „ein jenseits der Alpen angefertigtes Werk" auf den thüringischen Winter zu stärken. Sonst bleibt alles

so auffallend still, daß man sich der Vermutung nicht enthalten kann, daß diese Stille eine selbst erzwungene ist; als habe er sich vorgenommen, erst mit seinen naturwissenschaftlichen Arbeiten fertig zu sein, ehe er sich seiner alten Liebe wieder in die Arme werfe.

Die letzten Weimarer Monate bringen dies Fertigwerden. Botanische, mikroskopische und jetzt auch astronomische Untersuchungen werden fortgesetzt. Einmal über das andere betont er, wie „das lange Buchstabiren ihm geholfen" und „das Buch der Natur jetzt lesbar werde."

Sein ganzes Wesen scheint aufgegangen in Anschauung, im Kultus des Natürlichen. Das letzte Stäubchen, das ihm von Affekten anhaftete, die letzten Beziehungen zu dem Sturm und Drang seiner Jugend sind abgethan, selbst Lavater, der einst so verehrte, ist zu den Toten geworfen: da endlich hält es ihn nicht mehr, es verlangt ihn mächtig nach der anderen Hälfte jenes Zauberwortes „Natur und Antike", daß der Künstler in ihm wieder zur Geltung komme. Er sucht sein Zeichenbuch wieder hervor und reist nach Karlsbad: und von dort aus teilt er der Freundin mit, daß er in die weite Welt gehe, schickt eine Zeichnung, freut sich wieder an solchem Thun und schreibt: „Nun hoffe ich, sollen mehr folgen. Ich lasse mir ein größeres Portefeuille machen, daß kleine ist zu sehr außer meinem Format".

Und 10 Tage später stiehlt er sich am frühen

Morgen aus Karlsbad weg und reist „im tiefsten Incognito“ nach dem Lande, wo die Antike, wo die Kunst sich ihm erschließen sollte, nach Italien; im Reisekoffer Volckmanns gewichtiges, von rationalistischem Klassicismus geschwängertes Reisehandbuch: „Historisch-kritische Nachrichten von Italien &c.“

Ist es verwunderlich, daß Goethe — so vorbereitet — an der deutschen Kunst auf seinem Wege achtlos vorbeigeht und vor den Trümmern Roms in die Kniee sinkt und anbetet?

V.

Nach Rom!

Wie glücklich mich meine Art, die Welt anzusehen macht, ist unsäglich, und was ich täglich lerne! und wie doch mir fast keine Existenz ein Räthsel ist. Es spricht eben alles zu mir und zeigt sich mir an. Und da ich ohne Diener bin, bin ich mit der ganzen Welt Freund. Jeder Bettler weist mich zu recht und ich rede mit den Leuten, die mir begegnen, als wenn wir uns lange kennten. Es ist mir eine rechte Lust!“ So schreibt Goethe in sein Reisetagebuch, als er die ersten paar Meilen gemacht hat; und diese frohe, entgegenkommende Stimmung hielt vor. Er war überglücklich, frei zu sein, sich wieder als Individuum ausdehnen zu können, unbeirrt von höfischen und sonstigen Rücksichten. Und gleichzeitig empfand er mit inniger Befriedigung, daß sein bisheriges Studium des Natur-Ganzen ihm eine treffliche Basis für neue Beobachtungen, für neue Wahrnehmungen sei. Er fühlte, daß er sich nicht umsonst gemüht, und er fühlte, daß sich vor ihm noch eine Welt der Betrach-

tung ausdehne. Das aber mußte für eine geistig so aktive Natur wie es die seinige war in zwiefacher Beziehung beglückend sein, denn es gab ihm die Gewähr, daß er auch neue Fragen lösen, kommende Schwierigkeiten besiegen werde, und gab ihm gleichzeitig die Gelegenheit zu solchen Siegen.

Was ihn aber mehr als alles andere glücklich machte, das war: daß ihm jetzt die Möglichkeit wurde, dem so lange stiefmütterlich behandelten Gebiet der Kunst wieder gerecht zu werden. Und er öffnete seine Augen weit, um jetzt nachzuholen, was er so lange versäumt, um zu sehen und um zu genießen.

Aber er sah jetzt mit anderen Augen als früher. Die Weimarer Jahre hatten es fertig gebracht, daß er, der Lobredner Erwins von Steinbach, an dem großartigen Dom in Regensburg kühl vorbeigeht, ja ihn nicht einmal der Erwähnung für wert hält, während die Jesuitenkirchen ihm „Ehrfurcht" einflösen, weil sie „etwas Großes in der Anlage" hätten. Freilich erweckt es den Anschein, als bewundere er in diesen Bauwerken nicht eigentlich ihre architektonische Schönheit, sondern nur die geschickte Spekulation auf die Empfindungen der Menschen. Denn er sagt: „Gold, Silber, Metall und Pracht, daß der Reichtum die Bettler aller Stände blenden möge, und hie und da etwas Abgeschmacktes, daß die Menschheit versöhnt und angezogen werde: es ist dies überhaupt der Genius des katholischen äußeren Gottesdienstes; noch habe ich's

aber nicht mit so viel Verstand, Geschick und Geschmack und so viel Konsequenz ausgeführt gesehen als bei den Jesuiten; und alle ihre Kirchen haben eine Übereinstimmung." Aber schon die vier Ruhmestitel: „Verstand, Geschick, Geschmack und Konsequenz", die er der Ausführung dieser Kirchen beilegt, zeigt aufs deutlichste, daß auch sein künstlerisches Empfinden höheres Vergnügen an barocken Architekturen findet als an gotischen Bauten.

Sehen wir Goethe auf diesem Gebiete eine gewisse Entschiedenheit des Geschmacks zeigen, eine Entschiedenheit, die sich zwangslos aus den klassicistischen Tendenzen der Weimarer Zeit erklärt, so werden wir erstaunt sein, in Bezug auf die anderen Künste eine instinktive Bevorzugung nordischer Künstler zu bemerken. In München wirken Dürer und Rubens so stark auf ihn ein, daß er von den zahlreichen Italienern der Galerie keine weitere Notiz nimmt, ja, daß er selbst den Antiken zunächst keinen rechten Geschmack abgewinnen kann. Ihm ist diese ihn selbst überraschende Wahrnehmung höchst unangenehm. Die Antike war sein Idol geworden, auf ihr beruhte sein wohlerwogenes ästhetisches Glaubensbekenntnis. Wie nun, wenn seine Theorien an der Praxis scheitern sollten? Er schreibt: „Im Antiquarium oder antiken Kabinet hab' ich recht gesehen, daß meine Augen auf diese Gegenstände nicht geübt sind und ich wollte auch nicht verweilen und die Zeit verderben. Vieles will mir gar nicht ein." Er sucht manches aus der unglücklichen Aufstellung

zu erklären. Ist er doch mit dem ehrlichsten Willen gekommen, sich an den Werken der alten Welt zu begeistern, sich rückhaltlos ihrem Zauber hinzugeben. Es darf ja nicht sein, daß er sich geirrt hat! So hofft er einstweilen auf Italien selbst; das wird ihm sicher die innere Wahrheit seiner Maximen herzerfreuend darthun. Und als gäbe ihm dieser Gedanke an zukünftige Sonnen die innere Berechtigung, sich noch ein letztes Mal an den Sternen in der Nacht des kunstarmen Nordens zu erfreuen, läßt er sein tiefgewurzeltes Interesse an der nordischen Kunst noch einmal völlig erwachen. Wieder geht es ihm, wie einst in seinen Jugendjahren, als er die Dresdener Galerie besuchte: er sieht die augenblickliche, umgebende Welt mit den Augen derjenigen Künstler, an deren Werken er just sein Auge erquickt hat. Bald sieht er in einer gebirgigen Mondscheinlandschaft einen köstlichen Everdingen, bald in dem bunten Volksleben Bozens einen H. Roos.

Aber die Kunst ist es nicht allein, die ihm seine Reise zum reichsten Genuß macht, wenigstens im Anfang ist sie nur eine Seite unter vielen, nur ein Blatt an dem interessanten Lebensbaum, der vor ihm aufwächst. „Mir ist um sinnliche Eindrücke zu thun, die mir kein Bild und kein Buch geben kann, daß ich wieder Interesse an der Welt nehme und daß ich meinen Beobachtungsgeist versuche und auch sehe, wie weit es mit meiner Wissenschaft und meinen Kenntnissen geht, ob und wie mein Auge licht, rein und hell ist, was ich in der Geschwindigkeit fassen kann und ob sich die Falten, die sich in mein Gemüt geschlagen und gedrückt haben, wieder auszutilgen sind.“ Und so läßt er die ganze Fülle des Lebens auf sich wirken. Er behandelt in seinem Tagebuch eingehend die Witterung, die Pflanzen, die Steine, die Menschen, kurz alles das, worauf seine Studien des Weltganzen ihn hingewiesen hatten. Künstlerische und naturwissenschaftliche Interessen gehen einträchtiglich Hand in Hand. Er schreibt: „Ich betrübte mich heute früh, daß ich nicht m e h r zeichnen kann und freute mich, daß ich so viel kann. Wie mir auch Mineralogie und das Bischen botanischer Begriff unsäglich viel aufschließt und mir der eigentlichste Nutzen der Reise bis jetzt sind.“ Er will eben in sich aufnehmen, was nur immer möglich, auf allen Gebieten.

Aber kaum hat er den Fuß nach Italien hineingesetzt, da wächst das Interesse und die Freude an der Kunst so hoch, daß es alle anderen Interessen scheinbar tief unter sich läßt.

Als er Verona betritt, jubelt er auf, daß er nun dort angekommen, wo er schon längst einmal hätte sein sollen. Er fühlt sofort, daß sein Tagebuch von nun an anders geartet sein werde. Das Format habe sich schon geändert, „und der Inhalt wird sich auch ändern.“ Von jetzt an ist es das „Tagebuch eines Kunstfreundes“.

Das Gefühl, das ihn in München so peinlich berührte: ungeübte Augen für die Kunst des Südens zu haben, peinigt ihn nicht mehr. Er ist der Heilung dieser Blindheit so sicher, daß er geduldig ihrer wartet. Still empfangend wandert er zwischen den Denkmälern der großen Vergangenheit herum und harrt ruhig ihrer Wirkung auf sein ästhetisches Empfinden. „Nach und nach finde ich mich" — so schreibt er am 16. Sept. aus Verona — „Ich lasse alles ganz sachte werden und bald werd ich mich von dem Sprung über das Gebirge erholt haben. Ich gehe nach meiner Gewohnheit nur so herum, sehe alles still an und empfange und behalte einen schönen Eindruck." Dem entspricht es denn auch, daß er über das erste, große Werk der Römer, das ihm entgegentritt, über das Amphitheater nicht in begeisterte Worte ausbricht, ja nicht einmal eine Äußerung des Lobes thut. Er sucht sich lediglich darüber klar zu werden, welches Bedürfnis die Bedingung für eine derartig architektonische Leistung war. Ob die bautechnische und künstlerische Lösung der Aufgabe gelungen, darüber grübelte er, der bedingungslose Verehrer der Antike, selbstverständlich nicht. Ihm lag nicht daran, die Bedeutung der künstlerischen Leistungen der Alten festzustellen, war die ihm doch über jeden Zweifel erhaben, ihn interessirte es nur, die günstigen Zeitbedingungen, die großen, dem Künstler entgegenkommenden Bedürfnisse eines mächtigen Volkes festzustellen, denen gegenüber ihm die künstlerischen

Bedürfnisse der Gegenwart allerdings kleinlich genug vorkommen mußten. So schreibt er denn auch in sein Tagebuch: „Nun ein Wort, was auf die Werke der Alten überhaupt gelten mag. Der Künstler hatte einen *großen* Gedanken auszuführen, ein *großes* Bedürfnis zu befriedigen oder auch nur einen *wahren* Gedanken auszuführen, und er konnte groß und wahr in der Ausführung sein, wenn er der rechte Künstler war." Zwischen den Zeilen liegt es wie eine leise Absage gegenüber aller nachgeborenen Kunst, selbst gegenüber der Renaissance.

Was Wunder, wenn wir nur dann auf eine Anerkennung neuerer Kunstwerke in Goethes Aufzeichnungen stoßen, wenn er antike Reminiscenzen in ihr wiederfindet; wenn er tadelt, tadelt er, weil er eine Abwendung von Grundsätzen der Antike zu sehen glaubt. Er nennt die Porta Stuppa schön und findet Worte der Anerkennung für die späteren Renaissance-Bauten, wenn er sich auch nicht wie bei der Antike jeder Kritik enthält. Hier sieht er doch wenigstens klassische Überlieferungen lebendig. Aber eine Würdigung der romanischen und gotischen Kirchen, der großartigen Scaliger-Denkmäler suchen wir vergebens, ganz zu geschweigen der malerischen Plätze und Häuser von mittelalterlichem Gepräge, die Verona einen so eigenartigen Reiz verleihen. Die Antike oder richtiger ästhetische Abstraktionen über die Antike — basirend auf der „Abgezogenheit" seines Weimarer Lebens — haben

es ihm angethan, sie haben ihn blind gemacht für jede andere Kunst. Eine wahre Erquickung bereiten ihm die „Antiquitäten", Basreliefs, Altäre, Säulenstücke ꝛc., die sich unter den Galerien des Museums befinden. „Der Wind, der von den Gräbern der Alten herweht, kommt mit Wohlgerüchen wie über einen Rosenhügel." Zumal die Grabdenkmäler sind ihm „herzlich und rührend". „Da ist ein Mann, der neben seiner Frau aus einer Nische wie zu einem Fenster heraussieht, da steht Vater und Mutter, den Sohn in der Mitte und sehen einander mit unaussprechlicher Natürlichkeit an, da reichen ein Paar einander die Hände, da scheint ein Vater von seiner Familie auf dem Sterbebette liegend ruhigen Abschied zu nehmen . . . Mir war die Gegenwart der Steine höchst rührend, daß ich mich der Thränen nicht enthalten konnte. Hier ist kein geharnischter Mann auf den Knien, der einer fröhlichen Auferstehung wartet, hier hat der Künstler mit mehr oder weniger Geschick immer nur die einfache Gegenwart der Menschen hingestellt, ihre Existenz dadurch fortgesetzt und bleibend gemacht. Sie falten nicht die Hände zusammen, schauen nicht gen Himmel, sondern sie sind was sie waren, sie stehen beisammen, sie nehmen Anteil aneinander, sie lieben sich und das ist in den Steinen oft mit einer gewissen Handwerks-Unfähigkeit allerliebst ausgedrückt." Man sieht aus den Nebenbemerkungen über das, was nicht geschieht, wie die Anerkennung dieser Kunst für Goethe

identisch war mit einer Verurteilung jeder Kunst, die anderen Tendenzen folgte.

Dem entsprechend sehen wir Goethe denn auch vor allen Gemälden, die er in Verona betrachtet, geradezu entsetzt über die Sujets der Künstler. „Die unglückseligen Künstler, was mußten sie malen!" Es freut ihn ja, daß sein kunsthistorisches Wissen sich vervollständigt, daß Sterne zweiter und dritter Größe für ihn am Himmel der Kunst sichtbar werden, aber immer und immer wieder beklagt er die unglücklichen Vorwürfe. Auch ist er der Meinung, daß „ihnen die Stücke mit mehreren Personen so selten gerathen": er wünscht eben die Kompositions-Schlichtheit der antiken Skulptur auch in der Malerei. Und wenn ihn doch einmal ein Werk packt, wie z. B. die Krönung Mariä von Tintoretto, auch dann kann er es nicht lassen, dem Lobe die Verurteilung des Sujets beizufügen: „ein unsinniger Gedanke mit dem schönsten Genie ausgeführt. Eine Leichtigkeit von Pinsel, ein Geist, ein Reichtum im Ausdruck, den zu bewundern und dessen sich zu freuen man das Stück selbst besitzen müßte, denn die Arbeit geht man darf wohl sagen ins Unendliche und die letzten Engelsköpfe haben einen Charakter."

Am liebsten hätte Goethe aus allen Vorwürfen der Maler die Handlung gestrichen; die antike Ruhe, die „einfache Gegenwart des Menschen" übte in der Kunst bezwingende Gewalt auf ihn aus. Je anspruchs-

loser, naiver die Handlung war, desto eher schien sie ihm erträglich. Die antike Welt hatte sich auf schlichter Erde wohlgefühlt, die Götter waren zu den Menschen herabgestiegen, nichts von ekstatischem, überirdischem Sehnen zeigte sich in deren Kunst. Wozu von dieser festen Basis abgehen? Mit besonderer Freude nimmt er daher vor Tizians Assunta im Veroneser Dom Notiz von dem Gedanken, das sie „nicht hinaufwärts, sondern zu ihren Freunden niederwärts blickt". Das Interesse an den verlassenen Freunden macht sie ihm irdischer, läßt ihn ein wenig ihre Göttlichkeit vergessen, macht sie daher seinem ästhetischen Glaubensbekenntnis willkommener.

Goethe war ein Glückskind: die künstlerischen Ansichten, die in Weimar aufgekeimt waren in starker Opposition zu seinem innersten Wesen, die von dem Momente an, wo er der Plastik den Vortritt in der Kunst einräumte und der Kult der Antike ihm zum Bedürfnis wurde, wenn auch nicht lustig, so doch stetig weiter gewachsen waren, die hatten die Reise über die Alpen alle prächtig vertragen und traten nun kräftig vor den Werken der Kunst zu Tage. Nachdem sich in München noch ein letztes Mal der alte Adam in ihm, der von der Antike weniger wissen wollte als von den Niederländern, bemerkbar gemacht, gab es keinen Zweifel, keine Unklarheit mehr. Das reiche Anschauungsmaterial wurde trefflich im Sinne seiner Theoreme verwandt und wie ein sattes Behagen

zieht das sichere Gefühl der Unumstößlichkeit seiner ästhetischen Bildung in ihm ein.

Freilich, als er am 19. Sept. 1786 in Vicenza angekommen und die Bauwerke Palladios, des Lieblings aller Klassicisten, auch des Volckmannschen Bädeckers, gewaltig auf ihn wirken, kommt wieder ein Moment des Zweifelns. Palladio war ja kein Römer, kein Grieche! Und doch wirkten seine Schöpfungen, die ihm aus Nachbildungen schon lange vertraut waren, wie eine Offenbarung auf ihn, als er sie leibhaftig vor sich stehen sah. „Wenn man diese Werke nicht gegenwärtig sieht, hat man doch keinen Begriff davon" schreibt er, nachdem er erst wenig Stunden durch Vicenza geschlendert und fügt, von Bewunderung hingerissen, hinzu: „Palladio ist ein recht innerlich und von innen heraus großer Mensch gewesen". Hier spricht sich Goethe zum erstenmal über einen Künstler der Renaissancezeit und noch dazu der späteren Renaissancezeit mit so stark betontem Lobe aus. Bisher war es die Antike, der er bedingungslos Lob spendete, die ihm den Maßstab in die Hand gab, jede Kunst und jedes Kunstprodukt zu messen; jetzt zwingt die kräftige Eigenart Palladios, diesen als selbständige Persönlichkeit gelten zu lassen. Der Zweifel, der sich dadurch in Goethes Kunstanschauung hineinschlich, schwand freilich bald wieder, als ein eingehendes Studium Palladios Goethe überzeugte, daß der geniale Meister von durch und durch „antikem" Sinne sei.

Interessant ist die erste Bemerkung, die jener Anerkennung des „großen Menschen" folgt und die leise an die Zeit von Goethes Erwin-Schwärmerei erinnert. Goethe sagt: „die größte Schwierigkeit ist immer, die Säulenordnungen in der bürgerlichen Baukunst zu brauchen. Säulen und Mauern zu verbinden, ist ohne Unschicklichkeit beinahe unmöglich. Aber wie er das durcheinander gearbeitet hat, wie er durch die Gegenwart seiner Werke imponirt und vergessen macht, daß es Ungeheuer sind! Es ist wirklich etwas göttliches in seinen Anlagen, völlig die Force des großen Dichters, der aus Wahrheit und Lüge ein Drittes bildet, das uns bezaubert."

In der Schrift „Von deutscher Baukunst" hatte er von der Säule die Worte gesagt: „Welche erhabene Eleganz der Form, welche reine mannigfaltige Größe, wenn sie in Reihen dastehen! Nur hütet euch, sie ungehörig zu brauchen; ihre Natur ist, freizustehen. Wehe den Elenden, die ihren schlanken Wuchs an plumpe Mauern geschmiedet haben!" Welch ein Sprung von diesen „Elenden" zu jener „Force des großen Dichters"! Und woher dieser Umschwung, da doch die Grundanschauung in diesem Einzelfalle immer noch die alte ist? Man irrt wohl nicht, wenn man annimmt, daß Goethe auch in dieser Beziehung willig als das Richtige acceptirt, was die Antike in ihren Bauwerken zeigt, daß er also auch hier nur ein Wandern in antiken Fußstapfen sah und deshalb verzieh und anerkannte.

Es war für Goethe eine Herzensfreude, in Palladio einem Künstler begegnet zu sein, der ihm die antike Welt in praktischer Anwendung für seine eigene Zeit so recht nahe brachte. Mit innigem Behagen verweilt er bei den Werken, die Vicenza ihm verdankt, das olympische Theater findet er „unaussprechlich schön". Die „Basilika ist und bleibt ein herrliches Werk; man kann sichs nicht denken, wenn man's nicht in der Natur gesehen hat". Bei der Rotonda bewundert er Palladios „herrliches Genie". Wieder und wieder „schwelgt" er in seinen Werken. „Ich komme auch sobald nicht weg, das seh ich schon und laß es sachte angehn."

Palladio erfüllt so ganz seine Gedanken, daß er es nicht lassen kann, auch dort sehnsuchtsvoll seiner zu gedenken, wo ein Bau seinen Wünschen nicht entspricht: „Wollte Gott, Palladio hätte einen Plan zur Madonna del Monte gemacht und Christenseelen hätten ihn ausgeführt, da würden wir was sehen, von dem wir jetzt keinen Begriff haben". Er sucht den alten Baumeister Scamozzi auf, der „das Palladio-Gebäude herausgegeben und ein gar braver Mann ist" und läßt sich von ihm allerlei Anleitung geben. Und dann „geht er nur immer herum und herum und sieht und übt sein Auge und seinen inneren Sinn".

Am 22. September meint er: „Wenn ich ganz meinem Geiste folgen dürfte, legt ich mich einen Monat hierher, machte bei dem alten Scamozzi einen schnellen

Lauf der Architektur und ging dann wohl ausgestattet weiter. Das ist aber für meinen Plan zu ausführlich." Immerhin bleibt er noch fünf Tage und genießt aus vollen Kräften die Kunst seines geliebten Meisters.

Und doch als er Vicenza verläßt, als er sich so recht tief in Palladio eingelebt hat, kommen ihm von neuem Zweifel. Ist hier wirklich alles antiker Geist? Ist nicht doch manches kleinlich? Er blickt umher auf die Bauten anderer Meister der Renaissance. Wo steckt das, durch das sich Palladios Werke über die anderen architektonischen Leistungen der Zeit erheben? Haben nicht auch diese gleiche Verdienste? Sind nicht auch sie Werke einer Zeit, die sich rühmen darf, die Antike wieder lebendig gemacht zu haben? Fragen drängten sich ihm ungezählte auf, aber auf Antworten wartete er vergebens. So schreibt er denn trotz alles eifrigen Studiums die Worte: „An der Architektur geh' ich denn immer so hin, mit meinem selbstgeschnitzten Maßstab und reiche weit; freilich fehlt mir viel, indeß wollen wir damit vorlieb nehmen und brav einsammeln." Und dann kommt es ihm wieder vor, als wenn er doch Palladio und was sonst von der Renaissance auf ihn eingedrungen, überschätzt habe und er erklärt es — von seinem antikisirenden Standpunkt aus mit vollem Recht — für sehr bedeutungsvoll, „daß alle diese Gegenstände, die nun schon über 30 Jahre auf meine Imagination abwesend gewirkt haben und also alle zu hoch stehen, nun in den ordentlichen Kammer- und

Haus-Ton der Koexistenz herunter gestimmt werden" und faßt schließlich den Erfolg seiner bisherigen Beobachtungen und Studien in der Tagebuch-Bemerkung zusammen: „Was mich freut, ist, daß keine von meinen alten Grundideen (den in Weimar gefaßten) verrückt und verändert wird; es bestimmt sich nur alles mehr, entwickelt sich und wächst mir entgegen."

Aber zur wirklichen inneren Ruhe konnte es in diesem Punkte durch derartige Reflexionen doch nicht kommen. Die Thatsache, daß Palladio ihm imponirte, konnte er nicht aus der Welt schaffen und die weitere Thatsache, daß die Baukunst der Renaissance und die der alten Welt keineswegs identisch waren, ebenso wenig. Er sucht nach einem gemeinsamen Gesetze, aber er findet es nicht. Als er auf der weiteren Reise in Padua wiederum vor den Bauwerken betrachtend und grübelnd steht, kommt er zu dem resignirten Schlusse: „Die Baukunst steht noch unendlich weit von mir ab, es ist sonderbar, wie mir alles darin so fremd, so entfernt ist, ohne mir neu zu sein."

Da entschloß er sich denn, zu thun, was er schon einst in Weimar gethan: sich Rats zu holen bei derjenigen Persönlichkeit, die ihm auf dem betreffenden Gebiete am meisten Respekt einflößte. In Weimar hatte ihm in der Unsicherheit seines Herzens der vergötterte „Raphael" seines Zeitalters, Mengs, das Urteil über die Malerei befestigen müssen. Jetzt wandte er sich, direkter noch als bisher an Palladio: er kaufte

sich seine Werke. Sie sollten ihm den Schlüssel zum Verständnis der Architektur überhaupt geben, sie sollten ihm jetzt, nachdem sein Auge vor den Originalen sehen gelernt hatte, die letzten Geheimnisse der Baukunst entschleiern. Und sie thaten es!

Als er wieder und wieder die Zeichnungen Palladios denkend durchblättert, erst in Padua und dann eingehender noch in Venedig, da fällt es ihm plötzlich wie Schuppen von den Augen: „der Nebel geht auseinander und ich erkenne die Gegenstände. Auch als Buch ist es ein großes Werk. Und was das ein Mensch war! Die Revolution, die ich voraussah und die jetzt in mir vorgeht, ist die in jedem Künstler entstand, der lang emsig der Natur treu gewesen und nun Überbleibsel des alten großen Geistes erblickte; die Seele quoll auf und er fühlte eine innere Art von Verklärung sein selbst, ein Gefühl von freierem Leben, höherer Existens, Leichtigkeit und Grazie." Und welches war die Entdeckung, die er gemacht, die ihn so dithyrambisch sprechen ließ? Es war die Wahrnehmung, daß sein antikisirender Standpunkt auch bei der Beurteilung der Architektur die vollste Berechtigung habe, denn jetzt erschien ihm Paladios-Stil nicht mehr wie ein stiller Widerspruch zu den Meisterwerken der Antike, sondern wie die natürliche Konsequenz, wie eine Anwendung der Alten unter gewissen erschwerenden Umständen. Sein erster Eindruck von dem antikischen Sinn Paladios erneuerte sich ihm. Er sagt: „Palladio war

so von der Existenz der Alten durchdrungen und fühlte die Kleinheit und Enge seiner Zeit, in die er gekommen war, wie ein großer Mensch, der sich nicht hingeben, sondern das Übrige soviel als möglich nach seinen edlen Begriffen umbilden will." Das war die rettende Erkenntnis, die ihm gestattete, die Antike auch ferner, auch in der Architektur als Maß aller Dinge zu feiern und doch Palladio mit voller Freude zu genießen. Er fühlte in Palladio den wahlverwandten Geist. „Palladio hatte sich der barocken Weiterentwicklung der Architektur seines Zeitalters entgegengestemmt, wollte in vollstem Ernst die antike Baukunst wieder ins Leben rufen" (Burckhardt, Cicerone). Auch Goethe sah nur in der Antike alles Heil. Diese gefundene Übereinstimmung macht ihn glücklich, läßt ihn Venedig mit ganz besonderem Behagen genießen und giebt gleichzeitig seinem Urteile über die architektonischen Leistungen Venedigs eine ungewöhnliche Sicherheit. Um sich noch klarer über die Quellen alles echten architektonischen Denkens zu unterrichten, setzt er sich nun auch in den Besitz des vielbewunderten Werkes des Vitruv, des klassischen römischen Architekten. Wer wollte sich unter solchen Umständen darüber wundern, daß die Markuskirche ihn an einen Taschenkrebs erinnert und „die Bauart jeden Unsinns wert" dünkt, „der jemals darinnen gelehrt oder getrieben sein mag," daß der Dogenpalast ihm als „das Sonderbarste" erscheint, das der Menschengeist hervorgebracht hat,

daß er für die venezianische Gotik der Paläste am Kanale Grande kein Wort der Erwähnung hat, dagegen die antiken Pferde beklagt, die am Dom in unwürdige Umgebung verbannt seien, an den zwei griechischen Säulen der Piazetta sich nicht satt sehen kann und in schwärmerischer Verehrung von den Renaissance-Bauten und vor allem von Palladios überköstlicher Carità spricht.

Der Blick für die Renaissance-Baukunst ist ihm jetzt erschlossen, nur dort, wo ihm die Klarheit der Verhältnisse getrübt erscheint, wo er die antike Einfachheit der Anordnung vermißt, fällt er tadelnde Urteile. Lieber ist ihm eine barocke Ausgestaltung einfacher Grundformen, als die dekorative Anlage eines erfindungsreichen Kopfes; war ihm doch Übersichtlichkeit, unmittelbare Verständlichkeit auf jedem Gebiete der Kunst das höchste. Deshalb lautet sein Urteil über la Salute, die ein geistreicher Nachfolger Palladios schuf: „bis ins Einzelne Muster über Muster eines schlechten Geschmackes, eine Kirche, die wert ist, daß darinnen Wunder geschehen“, während er gegen i Scalzi, von der Burckhardt kaum zu hart urteilt: „die kleinlichsten Gedanken der venezianischen Frührenaissance spuken hier in barocken Schwulst gehüllt fort,“ wenig einzuwenden hat.

Jetzt freut er sich mit liebenswürdigem Stolze der zunehmenden Sicherheit seines Urteils in architektonischen Dingen: „Mit der Baukunst geht es täglich

besser. Wenn man ins Wasser kommt, lernt man schwimmen. Ich habe mir nun auch die Ordnung der Säulen rationell gemacht und kann das Warum meist schon angeben. Nun behalt ich auch die Maaße und Verhältnisse, die mir als bloßes Gedächtniswerk immer unbegreiflich und unhaltbar blieben.“

Dies Gefühl, vorwärts gekommen zu sein in den Dingen, die ihm seit dem Antritt seiner Reise, seit dem Umschwung seines Geschmacksurteils in Weimar so sehr am Herzen lagen, macht ihn zuversichtlich auch in anderen ästhetischen Fragen, die einstweilen noch der Lösung harren. Selbst in Bezug auf die Bildhauerkunst der Alten. Er schreibt an Frau von Stein: „In dem Hause Farsetti ist eine kostbare Sammlung von Abgüssen der besten Antiken. Ich schweige von denen, die ich von Mannheim her und sonst kannte und erwähne nur neuer Bekanntschaften .... Es sind Werke, an denen sich Jahrtausende die Welt freuen kann und erschöpft den Wert des Künstlers nicht. Ich fühle nur auch jetzt, wie weit ich in diesen Kenntnissen zurück bin, doch es wird rücken, wenigstens weiß ich den Weg. Palladio hat mir ihn auch dazu und zu aller Kunst und Leben eröffnet. Es kingt das vielleicht ein wenig wunderlich, aber doch nicht so paradox als wenn Jakob Böhme bei Erblickung einer zinnernen Schüssel über das Universum erleuchtet wurde ... Komme ich zurück und du bist mir hold, so sollst du auch um meine Geheimnisse wissen.“

Um hinter diese „Geheimnisse“ zu kommen, dürfte es notwendig sein, einige Äußerungen über den künstlerischen Charakter Palladios heranzuziehen, die Goethe nach den eingehendsten Studien seiner Bauwerke gethan hat. Er unterscheidet Palladio sehr scharf von „anderen Baumeistern vor und nach ihm“, die sich mit einer „goldenen Mittelmäßigkeit aus der Sache gezogen hätten, während er lieber im Einzelnen etwas verpfuscht, um nur das Ganze in die größte Form zu bringen.“ „Und so hat er das große Bild, was er in der Seele hatte auch dahin gebracht, wo es nicht ganz paßte, wo er es zerstücken und verstümmeln mußte“. Dann wieder spricht er von seiner „Wallfahrt zu den großen Gedanken Palladios“, meint nichts höheres gesehen zu haben, rühmt den „innerlichen Sinn fürs Große,“ „denn von seiner Mühe, die er sich um die Werke der Alten gegeben, hat man gar keinen Begriff.“ Es ist demnach der an der Antike, will sagen an „schlichter Größe“ groß gezogene Gedankeninhalt, der Goethe an den Werken Palladios so mächtig anzieht. Soll das Studium Palladios ihm also für das Hineinleben in die antike Skulptur von Nutzen sein, so muß er auch in dieser den Gedanken ohne Rücksicht auf die jeweilige Form aufzusuchen trachten und erst von diesem aus das Äußere einer Betrachtung unterziehen, so muß er dem inneren Gehalt sein Augenmerk widmen. Erst wenn er erkannt, was der Künstler darstellen wollte, läßt sich über die Dar-

stellung urteilen; und nur wo der Gedanke, die Absicht des Künstlers „groß“, d. h. im Sinne der Antike gedacht war, durfte das Kunstwerk Anspruch auf höchste Anerkennung machen.

Hier schlummert zwischen den Zeilen ein Gedanke, der Goethe seit dem Umschwung in Weimar lieb und vertraut war, der Gedanke, daß es für einen Künstler in erster Linie auf die Wahl des Stoffes ankomme. Am 5. Oktober 1786 spricht er es aus: „Ich komme immer auf mein Altes zurück: wenn der Künstler einen echten Gegenstand hat, so kann er etwas Echtes machen,“ ein Satz, der im schärfsten Gegensatz zu der Bemerkung des jungen Goethe in „Falkonet und über Falkonet“ steht, daß es für einen echten Künstler gleichgültig sein müsse, ob er „das Gesicht der Geliebten, seine Stiefel oder die Antike darzustellen habe“.

Es ist schon zu wiederholten Malen darauf hingewiesen, daß mit der bewußten Abweisung alles Gefühlsmäßigen das rein Thatsächliche und gleichzeitig die naturwissenschaftliche Durchforschung alles Seienden in den Vordergrund des Goetheschen Interesses getreten war. Auch die eifrige, fast ausschließliche Versenkung in die verschiedenen Gebiete der Kunst, die sich im weiteren Verlaufe seiner Reise bemerkbar gemacht hat, hat Goethe bisher nicht um eines Fingers Breite von dem universellen Standpunkt abweichen lassen, den er beim Abschiede von Weimar einnahm. Äußerungen und Andeutungen Goethes aus jener Zeit zeigten

seinen Wunsch nach einem allseitigen Ausleben seines geistigen Menschen, nach einem harmonischen Abrunden seiner Bildung; ein Wort seines venetianischen Tagebuchs lehrt, daß er auch jetzt nichts anderes erstrebt. Er schreibt: „Auf dieser Reise hoffe ich, will ich mein Gemüth über die schönen Künste beruhigen, ihr heilig Bild mir recht in die Seele prägen und zu stillem Genuß bewahren. Dann aber mich zu den Handwerkern wenden und wenn ich zurückkomme, Chemie und Mechanik studieren. Denn die Zeit des Schönen ist vorüber, nur die Not und das strenge Bedürfnis erfordern unsre Tage."

Gerade dieser Gedanke war der Grund gewesen, weshalb Goethe nicht gemächlich genießend durch die Städte Norditaliens schlendert, sondern mit ernster Konzentrirung an den Kunstwerken zu lernen sucht. Wie ein aufgegebenes Pensum, wie ein ernstes aber fesselndes Studium betreibt er auch diesen Abschnitt seiner inneren Erziehung. Deshalb kann auch das Lernen kein naives sein. Dieselben Gründe, die ihn zum Ernst, zur Arbeit auch im Genuß anhalten, predigen ihm Dogmen, lassen ihn mit vorgefaßten Meinungen den Lehrstoff aufnehmen. Natur und Antike: das ist und bleibt das ceterum censeo! Die Natur ist ihm überall anziehend, auch dem Gebiete der Kunst will er von der Natur aber nur durch das Medium der Antike hören. „Was ist doch ein Lebendiges für ein köstlich herrliches Ding!" ruft er einmal

begeistert vor einem Kunstwerk aus. Alles Lebendige? O nein, das Naive, Kindliche, Einfache, kurz das, was ihm das Antikische dünkte, aber nichts mehr. Selbst Madonnensujets sind in seinen Augen ungesund, „eine Geißel der Maler und Schuld, daß die Kunst gesunken ist, nachdem sie sich kaum erhoben hatte." Weshalb? Weil die Darstellung der Madonna ein Gegenstand „bei dem man sich so ganz und gar nichts denken kann, vor dem einem der Sinn so schön stillsteht". Wir wissen ja, daß Goethe seit langem der Ansicht war, daß Klarheit des Gedankens, Natürlichkeit des Vorwurfs die erste Bedingung eines Kunstwerkes sein müßte, das ein übersinnlicher Gedanke sinnlich nicht darzustellen sei.

So hat der bisherige Aufenthalt in Italien Goethe in keiner seiner Anschauungen wankend gemacht, nur selbstbewußter, der Richtigkeit seiner Theoreme bewußter ist er geworden. Alles, was ihm seither in den Weg getreten ist, ist von ihm in das festgefügte System seiner Weltanschauung eingeordnet worden: nirgends hat sich zwischen dem Urteil a priori und dem Erfahrungsurteil eine Differenz gezeigt. Die flüchtigen Zweifel sind überwunden, das Land der Kunst scheint ihm in immer größerer Klarheit vor seinem geistigen Augen zu liegen.

Mit diesem Gefühl verläßt er Venedig, jetzt nur erfüllt von dem einen Wunsch, bald auf dem höchsten Gipfel ästhetischer Erfahrung zu stehen, wenn die

Kunst Roms sich seinen Blicken aufthut. Er ist überzeugt, daß Raphael die Wirkung Palladios fortsetzen wird, daß dieser nachgeborene Grieche die Richtigkeit seiner ästhetischen Theorien glänzend beweisen wird. Dann wird er auf der Höhe stehen und in Rom mit Bewußtsein genießend, mit dem sicheren Behagen des Kenners urteilend zwischen den Schätzen der alten und der neueren Kunst einherwandeln.

Und nun kommt ein Zug der Ungeduld in seine Reise. Er absolvirt in Ferrara und Cento, was sein Reisehandbuch für sehenswert hält, notirt sich vor einigen Gemälden genreartige Züge, die sein heiteres Wohlgefallen erregen, freut sich an Guerchino, dem „innerlich braven männlich gesunden Maler ohne Roheit" und seufzt nach Bologna, wo er Raphaels Cäcilia sehen werde, und — sehnt sich nach Rom. Noch einmal betont er in seinem Tagebuch seine Ansicht von der ausschlaggebenden Bedeutung der Wahl des Gegenstandes. „Der gute Künstler hat sich gemartert und doch Erfindung und Pinsel, Geist und Hand verschwendet, und doch verloren", weil das Sujet ein unerfreuliches blieb.

Er eilt weiter mit lebhaftem Vorwärtsdrängen. Im Fluge geht es an den Kunstwerken vorbei: „Es ist mir lieb und wert, daß ich auch das gesehen habe, obgleich in diesem Vorüberrennen wenig Genuß ist."

Und dann steht er aufatmend in Bologna vor dem Werke des göttlichen Raphael. Die Eintragung

im Tagebuch lautet: „Zuerst also die Cäcilia von Raphael! Es ist, was ich zum Voraus wußte, nun aber mit Augen sah; er hat eben immer gemacht, was andere zu machen wünschten, und ich möchte jetzt nichts darüber sagen, als daß es von ihm ist. Fünf Heilige neben einander, die uns Alle nichts angehen, deren Existenz aber so vollkommen dasteht, daß man dem Bilde eine Dauer für die Ewigkeit wünscht, wenn man gleich zufrieden ist, selbst aufgelöst zu werden." Man fühlt aus diesen Worten, was die Cäcilia Raphaels für Goethe war: Das Placet eines anerkannten Richters seinen Kunstanschauungen gegenüber. Existenzfiguren, Leidenschaftlosigkeit, schlichte Komposition, das ist es ja, was er immer für das Höchste in der Kunst gehalten, was er als Forderung den „Sünderschaften", dem „Schindanger" in der Kunst entgegenhält.

Das Gefühl, unbedingt und in allen ästhetischen Fragen Recht zu haben, ließ Goethe jetzt mit ungewöhnlicher Strenge gegen alles das auftreten, was seinen Schönheitsforderungen zuwiderlief. Hatten sie für ihn doch das Subjektive verloren, waren zu objektiven, durch die höchsten Autoritäten bestätigten Sätzen geworden.

In grimmigem Zorn wendet er sich gegen die „mit keinem Scheltwort der Welt genug zu erniedrigenden Gegenstände" in den christlichen Darstellungen. „Entweder Missethäter oder Verzückte, Verbrecher oder

Narren, wo denn der Maler, um sich zu retten, einen nackten Kerl, eine hübsche Zuschauerin herbeischleppt, allenfalls seine geistlichen Helden als Gliedermänner traktirt und ihnen recht schöne Faltenmäntel überwirft. Da ist nichts, was einen menschlichen Begriff gäbe! Unter zehn Sujets nicht Eins, das er hätte malen sollen, und das Eine hat der Künstler nicht von der rechten Seite nehmen dürfen." Und sein von der Antike entlehnter Maßstab führt ihn ganz folgerichtig zu dem Schlusse, daß die Kunst rückwärts gegangen, daß sie entartet sei.

Der Leser seines Tagebuchs erwartet an dieser Stelle fraglos eine weitere Ausführung dieser Gedanken, die Goethes antikisirende Kunstanschauung in rücksichtsloser Klarheit zeigten, er erwartet vielleicht, daß die Kunst der Renaissance im allgemeinen als eine barbarische bezeichnet werde und nur Raphael und Palladio der Ruhm vindicirt werde, von den Griechen mit heiligem Eifer gelernt und deshalb allein etwas wirklich Künstlerisches hervorgebracht zu haben. Dieser Gedanke ist allerdings nicht ausgesprochen, aber er dürfte doch zwischen den Zeilen einer Bemerkung zu lesen sein, für deren Einfügung gerade in diesem Zusammenhange sonst jede Erklärung fehlen würde. Goethe fährt nämlich nach einer kurzen, allgemein gehaltenen Zwischenbemerkung fort: Zwei Menschen, Palladio und Raphael, gebe er das Beiwort „groß" unbedingt. „Es war an ihnen nicht ein Haarbreit Willkürliches, nur daß sie die Gränzen und Gesetze ihrer Kunst beherrschten, macht sie so groß." Das heißt eben im Sinne Goethes: sie folgten den Lehren der Antike und begaben sich aller Eigengelüste. Also jetzt, da Goethe sich auf dem Höhepunkt seiner Kunsterkenntnis glaubt, ist es das höchste Lob für einen Künstler, daß nicht ein Haar breit Willkürliches an ihm zu entdecken ist! Wie weit lagen die Zeiten hinter Goethe, da er sich in der Gefolgschaft Hamanns befand, der das kecke Wort schrieb: „Wer Willkühr und Phantasie den schönen Künsten entziehen will, stellt ihrer Ehre und ihrem Leben als ein Meuchelmörder nach!"

Kein Stäubchen der vor-weimarischen Vergangenheit haftet noch an Goethe; hinter ihm liegt aller Gefühlsüberschwang, alles herrische Pochen auf eigene Kraft; in allen Gebieten, in denen er geforscht hatte, waren unabänderliche Gesetze von ihm gefunden; war es da nicht eine Selbstverständlichkeit, daß auch die Kunst ewige Gesetze habe, frei von aller Willkür sei? Goethe merkte es nicht, daß ihm in den Naturwissenschaften die Gesetze allmählich aus seinen Beobachtungen entgegenwuchsen, daß sie sich ihm allmählich unter eindringendem Studium entschleierten, während er an die Werke der Kunst mit den am Studirtisch formulirten Gesetzen herantrat, nicht der Offenbarung ihrer inneren Gesetze harrte, sondern ihre Leistungen in die Schnürbrust vorgefaßter Meinungen preßte.

Kunst und Natur wähnte er jetzt ganz durchschaut, bis auf die Nieren geprüft zu haben. Und recht wie die selbstverständliche Konsequenz seiner antikisirenden Gedanken über die bildende Kunst taucht jetzt der Plan in seiner Dichterseele auf, mit dem alten Vater Homer selbst in die Schranken zu treten, die Geschichte des Odysseus dramatisch zu behandeln. Nur die antike Welt bot seinem künstlerischen Verlangen noch willkommenen Stoff. Nur die antike Welt oder — die Naturwissenschaften. Denn zur selben Zeit brütet er über dem Gedanken, alles Werden und Wachsen der Welt in einem großen Werke zusammenzufassen, ein Epos von dem Entwicklungsgang der beseelten Natur zu schreiben. So standen Natur und Antike nach wie vor als einige und doch zweigeteilte Gottheit vor seinem inneren Auge, bald ihn erfreuend durch ihre Gaben, bald ihn mahnend zu eigenem Schaffen.

Als wäre es Goethe vom Schicksal bestimmt gewesen, vor seinem Eintritt in Rom das stolze Gefühl der gefestigten, das Richtige mit scharfem Blick erkannt habenden Persönlichkeit bis zur Neige zu kosten, ward ihm in Foligno die Freude, eine antike Tempelfassade und in Spoleto einen Aquadukt zu bewundern. Mit andächtiger Freude betrachtet er den Tempel, studirt seine Maße, sucht die Anlage in allen Einzelheiten zu verstehen und kommt schließlich zu dem Resultat: „Dieses eben ist der alten Künstler Wesen, das ich nun mehr anmuthe als jemals, daß sie wie die Natur

sich überall zu finden wußten und doch etwas Wahres, etwas Lebendiges hervorzubringen wußten.“ Und über den Aquadukt sagt er: „Dieses ist nun das dritte Werk der Alten, das ich sehe, und wieder so schön, so natürlich, zweckmäßig und wahr. Diesen großen Sinn, den sie gehabt haben!“ Und dann bricht er noch einmal in die Worte aus: „So verhaßt waren mir immer die Willkürlichkeiten ... Was nicht eine wahre innere Existenz (im Sinne ruhiger Gegenwart der Antike) hat, hat kein Leben und kann nicht lebendig gemacht werden und kann nicht groß sein und nicht groß werden.“

Er war auf dem Gipfel seiner Herzensfreude über die Richtigkeit seiner Weimarer Anschauungen angelangt. Baustein hatte sich an Baustein gefügt und das Bauwerk seiner Ästhetik schien ihm selber unerschütterlich.

Zwei Tage, nachdem er die obigen Worte geschrieben hatte, betrat Goethe die ewige Stadt.

VI.

Rom.

Noch am selben Abend, an dem Goethe in Rom angekommen, schrieb er in sein Tagebuch: „Ich fange nun erst an zu leben und verehre meinen Genius." Eine selige Freude war über ihn gekommen. Er fühlte sich auf dem Gipfel seiner Wünsche und mit dankbarem Auge sah er rückwärts und vorwärts. Seinem Herzog schreibt er am 3. November, wie sich in den letzten Jahren die Sehnsucht nach Rom zu einer Art Krankheit ausgebildet habe. „Jetzt darf ich es gestehen. Zuletzt durfte ich kein lateinisch Buch mehr ansehen, keine Zeichnung einer italienischen Gegend. Die Begierde, dieses Land zu sehen, war überreif; da sie befriedigt, werden mir Freunde und Vaterland erst wieder recht aus dem Grunde lieb und die Rückkehr wünschenswert." An die Mutter berichtet er: „Wie wohl mir's ist, daß sich so viele Träume und Wünsche meines Lebens auflösen, daß ich nun die Gegenstände in der Natur sehe, die ich von Jugend auf in Kupfer sah und von denen ich den Vater so

oft erzählen hörte, kann ich Ihnen nicht ausdrücken. Ich werde als ein neuer Mensch zurückkehren und mir und meinen Freunden zur größten Freude leben." Und dem Freundeskreis in Weimar ruft er zu: „Nun bin ich hier und ruhig und wie es scheint auf mein ganzes Leben beruhigt."

Die Festzeit seines Lebens schien angebrochen. Wie sehr er auf der bisherigen Fahrt durch Italien sein Leben genossen, wie oft er den Wert des Alleinseins gepriesen, jetzt that es ihm doch unendlich wohl, einmal wieder mit Menschen zusammen zu sein, die seine Interessen teilten. Er schloß sich an Tischbein an, mit dem ihn alte Beziehungen verbanden, und lebte glücklich und genügsam mit ihm und einigen anderen Malern unter der Obhut „eines redlichen alten Paares, die alles selbst machen und für uns wie für Kinder sorgen." Die Kunstschätze wurden fortan unter kunstverständiger Führung oder gar unter der Führung von Künstlern betrachtet; und da Goethe jedem Künstlerurteil ohne weiteres die Superiorität zugestand, klingt sein Urteil in der ersten Zeit seines römischen Aufenthalts gedämpfter, weniger scharf und absprechend als kurz vor dem Betreten des klassischen Bodens. Und doch fühlt er auf Schritt und Tritt mit stolzer Freude, daß er auf der rechten Bahn in seinem ästhetischen Denken. Am 1. November spricht er es geradezu aus, daß seine Kunstanschauungen Punkt für Punkt die alten geblieben seien, und im Rückblick auf die

Kunsttheorien, mit denen er die Reise nach Italien antrat, schreibt er: „Ich habe keinen ganz neuen Gedanken gehabt, nichts ganz fremd gefunden, aber die alten sind so bestimmt, so lebendig, so zusammenhängend geworden, daß sie für neu gelten können.“ Also nur ein Erstarken, nicht eine Bereicherung, oder eine Berichtigung seiner Ansichten vermag er selbst zu konstatiren. Nur nach einer Seite hin wünscht er jetzt lebhafter als bisher eine Ergänzung, nach der Seite praktischer, technischer Erfahrung. Im täglichen Verkehr mit den Künstlern kommt ihm noch stärker als bisher der Respekt vor dem handwerklichen Wissen, aus dem heraus so leicht und sicher seine Genossen urteilten; und der alte Gedanke, daß nur ein Künstler die Berechtigung habe, über Kunstwerke zu urteilen, läßt ihn wünschen, auch ein wenig Künstler oder doch „ein Kunstverwandter“, ein Atelier- und Studiengefährte zu werden. Er schreibt an den Herzog Karl August: „In Vicenz hab ich mich an den Gebäuden des Palladio höchlich geweidet und mein Auge geübt. Seine 4 Bücher der Baukunst, ein köstliches Werk, und den Vitruv des Galiani hab' ich mir angeschafft und schon fleißig studiert, hier werd ich in Gesellschaft eines guten Architekten die Reste der alten, die Gebäude der neuen Zeit besehen und nicht allein meinen Geschmack bilden, sondern auch im Mechanischen mir Kenntnisse erwerben, denn eins kann ohne das andre nicht bestehen.“ Dieser Gedanke läßt

ihn nicht wieder los. Während er die herrlichen Meisterwerke der ewigen Stadt bewundert, denkt er unausgesetzt an Stoff und Technik, müht sich mit Kopien und Untersuchungen und meint: „es vermehrt das Vergnügen, alle die Kostbarkeiten mit Unterscheidung und Kenntnis anzusehen.“

Von Tag zu Tag fühlt er sich heimischer in Rom. „Ich thue nur die Augen auf und sehe und gehe und komme wieder“; „man kann sich nur in Rom auf Rom vorbereiten.“

Als er acht Tage in Rom war, überschlägt er in Gedanken den Erlös seiner italienischen Reise in Bezug auf Kunstgenüsse und künstlerische Erfahrungen, und kommt zu der Ansicht: „das Genialischte, daß man sagen muß, es scheint unmöglich, ist der Apoll von Belvedere. Denn so viel ich auch Abgüsse gesehen habe, selbst ein gutes Bruchstück besitze, so glaubt man doch die Statue nie gesehen zu haben.“ So sind die Hoffnungen auf die Antike also nicht enttäuscht worden. Daneben aber zollt er dem nachgeborenen Griechen Raphael das höchste Lob. „Die Logen von Raphael und die großen Gemälde der Schule von Athen pp. hab ich nur erst einmal gesehn und da ists, als wenn man den Homer aus einer zum Teil verloschenen, beschädigten Handschrift herausstudieren sollte. Das Vergnügen des ersten Eindrucks ist unvollkommen. Nur wenn man nach und nach alles recht durchgesehn und studirt hat, wird der Genuß ganz.“ Man sieht,

auch hier ist ihm die willkommene Bestätigung seiner Vermutungen, seiner Hoffnungen geworden. Jedes Wort Goethes aus dieser Zeit macht den Eindruck der gefestigten Ruhe. Und dieser Eindruck wird noch erhöht, wenn man Worte liest, wie Goethe sie am 7. November an Frau von Stein schreibt: „Was aber das Größte ist und was ich erst hier fühle: Wer mit Ernst sich hier umsieht und Augen hat, zu sehen, muß solid werden, er muß einen Begriff von Solidität faßen, der ihm nie so lebendig ward. Mir wenigstens ist es so, als wenn ich alle Dinge dieser Welt nie so richtig geschätzt hätte als hier"; oder wie er sich am 10. November Herder gegenüber äußert: „es ist eine innere Solidität, mit der der Geist gleichsam gestempelt wird, Ernst ohne Trockenheit und ein gesetztes Wesen mit Freude."

Da tritt plötzlich die Erscheinung Michel Angelos in diesen Frieden. „Wir gingen in die Sixtinische Kapelle, die wir auch hell und heiter, die Gemälde wohl erleuchtet fanden. Das jüngste Gericht und die mannigfaltigen Gemälde der Decke von Michel-Angelo teilten unsere Bewunderung. Ich konnte nur sehen und anstaunen. Die innere große Sicherheit und Männlichkeit des Meisters, seine Großheit geht über allen Ausdruck." Und einige Tage darauf schreibt Goethe an den Freundeskreis in Weimar: „Wir kehrten zur Sixtinischen Kapelle zurück, ließen die Gallerie aufschließen, wo man den Plafond näher sehen kann, man drängt sich zwar, da sie sehr enge ist, mit einiger

Beschwerlichkeit und mit anscheinender Gefahr an den eisernen Stäben weg, deßwegen auch die schwindlichen zurückblieben; alles wird aber durch den Anblick des größten Meisterstückes ersetzt. Und ich bin in dem Augenblicke so für Michel Ange eingenommen, daß mir nicht einmal die Natur auf ihn schmeckt, da ich sie doch nicht mit so großen Augen wie er sehen kann. Wäre nur ein Mittel, sich solche Bilder in der Seele recht zu fixieren. Wenigstens was ich von Kupfern und Zeichnungen nach ihm erobern kann, bringe ich mit. Wir gingen von da auf die Logen Raphaels und kaum darf ich sagen: daß man diese nicht ansehn durfte. Das Auge war von jenen großen Formen so ausgeweitet, daß man die geistreichen Spielereien der Arabesken nicht ansehn mochte und die biblichen Geschichten, so schön sie sind, hielten auf jene nicht Stich. Diese Werke nun öfter gegen einander zu sehn, mit mehr Muße und ohne Vorurteil zu vergleichen, muß eine große Freude gewähren."

Man sieht, wie gewaltig die kraftstrotzende Künstlerpersönlichkeit Michel Angelos auf Goethe wirkte. Noch eine Woche später schrieb er an das Ehepaar Herder „die Façade des Pantheons, der Apoll von Belvedere, einige Kolossalköpfe und neuerdings die Capelle Sixtina haben so mein Gemüt eingenommen, daß ich darneben fast nichts mehr sehe." Dann aber verschwindet der Name Michel Angelos aus Goethes Briefwechsel und der „Griechenfreund" geht jeder Berührung mit dem

unheimlichen Giganten fast ängstlich aus dem Wege. Und seltsam: mehr und mehr verliert sich in Bezug auf die Kunst der Ton herzlicher Bewunderung. Wir finden Goethe fast ausschließlich damit beschäftigt, sich die mechanisch-technischen Kenntnisse zu erwerben, die er für so erstrebenswert hielt, er beschäftigt sich damit in Thon zu kneten, lernt eine Art Wachsmalerei; Inschriften, Münzen 2c. werden ihm ein interessantes Studium, Winckelmann wird von neuem traktirt, aber von der eigentlichen Kunst hören wir wenig. Und dann erfahren wir aus einem Brief an den Herzog Karl August, daß Goethe sein Pensum in Rom bis gegen Weihnachten zu absolviren gedenkt, um dann nach Neapel zu gehen und dort sich der herrlichen Natur zu erfreuen und seine Seele „von der Idee so vieler trauriger Ruinen reinzuspülen und die allzustrengen Begriffe der Kunst zu lindern“ und am 13. Dezember schreibt er gar an Herder: „Von Kunstsachen mag ich gar nicht reden.“

Was bedeutet das? Ist hier zwischen der übersprudelnden Michel Angelo-Begeisterung und diesem Ton des Resignirens — den übrigens A. Heuslers Broschüre „Goethe und die italienische Kunst“ eben so wenig bemerkt, wie andere Regungen in Goethes Künstlerseele — ein ursächlicher Zusammenhang? Oder ist Goethe überhaupt übersättigt, hat die Fülle der Anschauung ihn müde und teilnahmslos gemacht?

Ein Brief an die Herzogin Louise vom 23. Dezember giebt darauf eine indirekte Antwort. In demselben heißt es: „Ich habe nun den ersten flüchtigen Lauf durch Rom beinahe beendigt, ich kenne die Stadt und ihre Lage, die Ruinen, Villen, Paläste, Gallerien und Museen. Wie leicht ist es bei einer solchen Fülle von Gegenständen etwas zu denken, zu empfinden, zu phantasiren. Aber wenn es nun darauf ankommt, die Sachen um ihrer selbst willen zu sehen, den Künsten aufs Mark zu dringen, das Gebildete und Hervorgebrachte nicht nach dem Effekt, den es auf uns macht, sondern nach seinem inneren Werthe zu beurteilen, dann fühlt man erst, wie schwer die Aufgabe ist und wünscht mehr Zeit und ernsthaftere Betrachtung diesen schätzbaren Denkmalen menschlichen Geistes und menschlicher Bemühungen widmen zu können. Um nichts zu versäumen, habe ich gleich einen Teil des ersten Genusses aufgeopfert und habe die Ruinen in Gesellschaft von Baukünstlern, die übrigen Kunstwerke mit anderen Künstlern gesehen und dabei bemerken können: daß ein Leben voll Thätigkeit und Übung kaum hinreicht unsre Kenntnis auf den höchsten Punkt der Reinheit zu bringen. Und doch wäre nur diese Sicherheit und Gewißheit, die Dinge für das zu nehmen, was sie sind, selbst die besten Sachen einander subordinieren zu können, jedes im Verhältniße zum andern zu betrachten der größte Genuß, nach dem wir im Natur- und Lebenssinne streben sollten.“ Das heißt also: das

Systematisiren, das verstandesmäßige Rubriziren der Künstler, aller einzelnen Kunstwerke sei höchstes ästhetisches Genießen. Da mußte allerdings eine Bekanntschaft wie Michel Angelo bei nüchternem Überlegen im höchsten Grade unbequem sein, denn einrubriziren ließ sich eine Künstlernatur von so gigantischer Eigenart schlechterdings nicht. Hatte Goethe doch selbst gemeint, daß ihm auf Michel Angelo nicht einmal die Natur schmecke: woher da den Maßstab nehmen, ihn zu messen? Wo waren die Gesetze, denen er gehorchte? Vorhanden waren sie sicher, aber das Finden hatte seine großen Schwierigkeiten. Er fährt daher fort: „Hier kann ich eine Betrachtung nicht verschweigen, die ich gemacht habe: daß es nämlich bequemer und leichter sei, die Natur als die Kunst zu beobachten und zu schätzen. Das geringste Produkt der Natur hat den Kreis seiner Vollkommenheit in sich und ich darf nur Augen haben, um zu sehen, so kann ich die Verhältnisse entdecken, ich bin sicher, daß innerhalb eines kleinen Cirkels eine ganze wahre Existenz beschlossen ist. Ein Kunstwerk hingegen hat seine Vollkommenheiten außer sich, das „Beste“ in der Idee des Künstlers, die er selten oder nie erreicht, die folgenden in gewissen angenommenen Gesetzen, welche zwar aus der Natur der Kunst und des Handwerks hergeleitet, aber doch nicht so leicht zu verstehen und zu entziffern sind als die Gesetze der lebendigen Natur.“

Dieser Gedanke beruhigt ihn; er enthält für ihn

etwas Narkotisches, als dürfe er angesichts dieses Gedankens das Denken lassen. Gewiß, es sind Gesetze, es müssen ja Gesetze sein! Und sind sie in einem Fall bei aller Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit nicht zu finden, nun wohl, dann zerbricht man sich über diese scheinbare Abnormität nicht weiter den Kopf, sondern hält sich an diejenigen Dinge, die verständlicher sind! Wie der Mann, den ein plötzlicher Schwindel ergreift, mit den Händen schleunigst nach der stützenden Mauer tastet, so sucht auch Goethe nach jenem ersten Gefühlssturm, den ihm Michel Angelo erregt hatte, selbstsichere Ruhe bei der Kunst, aus der er seine Theoreme von der Gesetzmäßigkeit aller Kunst entnommen hatte, bei der Antike. Wieder lobt er aufs höchste den Apollo von Belvedere, der „Alles Denkbare übersteige“, spricht begeistert von der Medusenmaske, kauft sich den Kolossalkopf des Jupiter, mit einem Wort, er lebt nur in der Antike.

Und nun schreibt er das seltsame Wort: „die Wiedergeburt, die mich von innen heraus umarbeitet, wirkt immerfort; ich dachte wohl hier was zu lernen, daß ich aber so weit in die Schule zurückgehen daß ich so viel verlernen müßte, dachte ich nicht. Desto lieber ist mirs, ich habe mich ganz hingegeben und es ist nicht allein der Kunstsinn, es ist auch der moralische, der große Erneuerung leidet.“

Welches ist diese Wiedergeburt? Was mußte Goethe verlernen?

Es ist völlig unmöglich, eine Antwort auf diese Fragen zu finden, wenn man die Worte in ihrer ganzen Schärfe nimmt. Stehen sie doch in klaffendem Widerspruch zu unzähligen früheren Äußerungen Goethes, die er während seiner italienischen Reise gethan. Macht man sich aber klar, daß jetzt nach dieser letzten großen Krisis — die Michel Angelos Künstlerpersönlichkeit heraufbeschworen hatte — alle Fieber unkontrollirter Begeisterung verschwunden blieben, daß eine ungemein kühle Sicherheit in ästhetischer Beziehung über Goethe kam, dann wird man es begreiflich finden, daß Goethe selbst in diesem Zustand etwas Neues sah. Mehr als einmal hatte er sich schon auf einem Höhepunkt des künstlerischen Behagens gefühlt, aber erst jetzt fühlt er die Sicherheit des Fußes: ein Abstürzen von dem errungenen Aussichtspunkte hoch über dem Subjektiven, Individuellen der Kunst erscheint ihm völlig ausgeschlossen. Schwindelfrei, kühn, selbstbewußt steht er da. „Nun ist mir die Baukunst und Bildhauerkunst und Malerei wie Mineralogie, Botanik und Zoologie (in allen Teilen verständlich). Auch hab ich die Kunst nun recht gepackt; ich lasse sie nun nicht fahren und weiß doch gewiß, daß ich nach keinem Phantom hasche," so schrieb er am 29. Dez. an Herder. Und im neuen Jahre schreibt er seinem vertrauten Diener Seidel: „Wie man sagt, daß einer nicht wieder froh wird, der ein Gespenst gesehen hat, so möchte ich sagen, daß einer der Italien, besonders Rom recht

gesehen hat, nie ganz in seinem Gemüth unglücklich werden kann." Durch alle Bemerkungen dieser Zeit und der ganzen Folgezeit seines römischen Aufenthalts klingt die innige Befriedigung, auf festen Füßen zu stehen. Und in diesem Feststehen kommt es ihm gar nicht zum Bewußtsein, daß der Standpunkt im wesentlichen derselbe ist, den er schon in Weimar einnahm, daß nur die Haltung eine festere und selbstbewußtere geworden ist.

Mit großem Eifer studirt Goethe wieder einmal seinen Winckelmann, ist stolz, wenn er eine antike Statue entdeckt, die Winckelmann nicht in ihrer ganzen Schönheit gewürdigt hat, und übt sich, es seinem Meister in Bestimmungen des Stils gleich zu thun.

Er läßt sichs redlich sauer werden; von dem stillen Hinschlendern, dem behaglichen Auflesen verstreuter Früchte ist nichts mehr zu verspüren. An Herder schreibt er: „Ich bin ein geplagter Fremdling, den nicht die Furien, den die Musen und Grazien und die ganze Macht der seligen Götter mit Erscheinungen überdecken. Ich kann noch nichts sagen, denn es wird nur. Hätte ich Zeit, ich wollte Euch große Schätze zurückbringen.

Denn ach Winckelmann! wie viel hat er gethan und wieviel hat er uns zu wünschen übrig gelassen. Du kennst mich Hypothesen-Auflöser und Hypothesen-Macher. Er hat mit den Materialien, die er hatte, geschwinde gebaut, um unter Dach zu kommen. Lebte er noch, (und er könnte noch frisch und gesund sein) so wäre er der erste, der uns eine neue Ausarbeitung

seines Werkes gäbe. Was hätte er nicht noch beobachtet, was berichtigt, was benutzt, das nach seinen Grundsätzen gethan und beobachtet, was neuerdings ausgegraben worden. Und dann wäre der Kardinal Albani todt, dem zu Liebe er manches geschrieben, und was mir noch schlimmer däucht, manches verschwiegen. Ich Wandrer raffe auf, was ich kann. Wie anders sehe ich gegen die erste Zeit, was würde es in Jahren sein. Sagen kann ich nichts; aber wollte Gott; ich hätte Freunde und Lieben um mich, mit mir, daß man sich teilen, vereint wirken und genießen könnte. Die Leichtigkeit hier alles zu sehen und manches zu heben, hat nirgend ihres gleichen, ich thue die Augen auf, soweit ich kann, und greife das Werk von allen Seiten an. In meiner Stube hab ich schon die schönste Jupiterbüste, eine kolossale Juno über allen Ausdruck groß und herrlich, eine andere kleiner und geringer, das Haupt des Apoll von Belvedere und in Tischbeins Studio steht auch manches, dessen Wert mir aufgeht."

Man sieht, sein ganzes Denken geht auf in der Antike. Die aber fesselt ihn in allen ihren Erscheinungen, nicht nur in den Werken der hohen Kunst. „Nun rücke ich zu den Gemmen, und alle Wege bahnen sich vor mir, weil ich in der Demut wandle." Auch mit den Münzen will er sich jetzt beschäftigen. Dem Herzog teilt er mit, daß er eine kleine Sammlung der besten Schwefelabdrücke mitbringen werde. Dem Herzog sagt er auch ausdrücklich, daß die neuere Kunst für ihn

erst in zweiter Linie existire: „Das Wichtigste, woran ich nun mein Auge und meinen Geist übe, sind die Stile der verschiedenen Völker des Altertums und die Epochen dieser Stile in sich, wozu Winckelmanns Geschichte der Kunst ein treuer Führer ist. Von der neueren Kunst genieß ich, was ich darneben kann", das will natürlich sagen: nicht eben viel.

Und jetzt, da er über jeden Zweifel in künstlerischen Dingen erhaben steht, kommt ihm auch die Lust, lehrend für seine Anschauungen einzutreten. Der praktische Zug, der Goethe von jeher ausgezeichnet hat, macht sich auch dahin bemerkbar, daß er glaubt, die mühsam gefundene Klarheit nun auch propagiren zu müssen. Stolz berichtet er an Herder: „Einigen Deutschen dien' ich schon wieder als Cicerone, Ausleger und Deuter", und dem Herzog Karl August schreibt er: „An unsere Zeichenakademie hab' ich vielfältig gedacht, auch einen Mann gefunden, wie wir ihn einmal brauchen, wenn Krause abgeht, daß man mehr aufs Solidere kommt. Ich habe wohl immer bei dem Einfluß, den ich auf die Schule hatte, gefühlt, daß ichs nicht verstand; nun weiß ich das wie und warum."

Der Mann, den Goethe im Auge hatte, war Heinrich Meyer, ein begeisterter Verehrer der Antike und ein Mensch, der das Talent besaß, Sicherheit und Bescheidenheit in der Anwendung seiner Kenntnisse zu paaren. Meyer verstand es, sich unterzuordnen, ohne unterthänig zu werden, in den Hauptsachen ein

williger Bewunderer, in den Nebensachen ein fleißiger Ergänzer der Goetheschen Gedanken zu sein. Solche Natur mußte Goethe wohlgefallen: neben ihr behielt er die volle unbestrittene Größe seiner Persönlichkeit auch auf dem Gebiete der Kunst und er vergab sich nichts, wenn er sich bei ihrer Kennerschaft Rats holte.

Die Beziehungen zwischen Goethe und Meyer mußten sich demgemäß von vornherein freundlich gestalten, wenn von einer so lebhaften Zuneigung Goethes, von solchem Bevorzugen Meyers vor den übrigen römischen Freunden, wie sie die spätere Redaktion der „italienischen Reise" glauben machen möchte, auch keine Rede war. Erst durch das Gefühl des Alleinstehens nach seiner Rückkehr in die Heimat und durch das Bedürfnis der Aussprache einem bedingungslos ergebenen Bewunderer gegenüber wurde für Goethe der Boden geschaffen, aus dem das innige Freundschaftsverhältnis zwischen dem Minister und dem Lehrer der Zeichenschule erwachsen konnte.

Am intimsten gestaltete sich in Rom Goethes Verhältnis zu Tischbein und zu Angelica Kauffmann. Tischbein bewundert er höchlichst. „Von Tischbein kann ich lernen, er nicht von mir; und was in mir sich macht, das ist ihm schon geworden. Desto mehr freut es mich, wenn ich auf Spuren komme, die er für die rechten erkennt. Ich kann nicht ausdrücken, was für ein trefflicher gebildeter Mensch er ist. Ein ander Mal meint er: „das Leben hier ist eine zweite

Jugend. Tischbein ist schon hier alt geworden und verhält sich in diesem Leben zu mir wie ein gemachter Mann zum Jünglinge."

Von Angelika rühmt er wiederholt, wie liebenswürdig und angenehmen Umgangs sie sei. Solcher Verkehr mit Künstlernaturen trägt wesentlich zu Goethes geistigem Behagen bei, er lockt aber gleichzeitig seine aktive Natur, auch seinerseits sich mit der Ausübung der bildenden Kunst zu beschäftigen und zwar ausgiebiger, gründlicher als bisher.

Im Anfang Februar 1787 meint er allerdings noch, daß es ihm dazu an Zeit fehle. „Erstaunend schwer ist es, sehen zu lernen, ohne selbst Hand anzulegen, und doch habe ich keine Zeit dazu, auch würde es mich auf eine Weile beschränken und zu sehr aufs Einzelne führen. Ich spanne alle Segel meines Geists auf, um diese Küsten zu umschiffen." Dann aber meint er wieder, daß er sich durch Rom „durchgesehen" und es jetzt Zeit sei, eine Pause zu machen. Und wenig Tage darauf (7.—10. Febr.) sehen wir ihn mit wahrem Feuereifer das lange vernachlässigte Zeichnen wieder aufnehmen. Aber auch hier noch die Beschränkung auf das gewohnte Landschaftszeichnen und die Furcht, keine Zeit zu weiteren Dingen zu haben. „Heute hab' ich den ganzen Tag gezeichnet. Dieses Verlangen arbeitet schon lange in mir. Die Landschaft sieht man hier so subaltern an, man mag kaum daran denken, jetzt aber mit dem schönen Wetter kommt die Lieb-

haberei wieder. Wenn es glückt, so erhältst du (Charlotte v. Stein) durch Kranzen ein Dutzend kleine Stückchen Versuche in einer neuen Manier. Es kostet mich Aufpassens, bis ich meine kleinliche deutsche Art abschaffe. Ich sehe lange, was gut und besser ist, aber das Rechte in der Natur zu finden und nachzuahmen ist schwer, schwer. Nur durch Übung kann man vorwärts kommen und ich habe keine Zeit, ein einzeln Fach zu bearbeiten. Indessen ist mir das armselige Bischen Zeichnen unschätzbar, es erleichtert mir jede Vorstellung von sinnlichen Dingen und das Gemüth wird schneller zum allgemeinen erhoben, wenn man die Gegenstände genauer und schärfer betrachtet. Ich freue mich recht sehr, daß mir im Zeichnen ein Licht aufgeht, ehe ich nach Neapel reise; ich hatte schon Angst, ich würde von dem Anschauen der großen Kunstwerke erdrückt werden, und mir nicht mehr getrauen, einem Bleistift anzusetzen. Aber die Natur hat für ihre Kinder gesorgt, der Geringste wird durch das Dasein des Trefflichsten nicht an seinem Dasein gehindert, oder wie der Dichter sich ausdrückt: Ein kleiner Mann ist auch ein Mann."

Je mehr ihn dann der Gedanke an Neapel erfaßt, desto eifriger zeichnet er: „Diese letzte Zeit in Rom geht es ein wenig bunt über einander, in meinem Kopfe um so mehr, als der Zeichengeist in mich gefahren und ich seit 14 Tagen beständig gekritzelt und gesudelt habe." Tischbein ist sein Lehrer, und unter seiner Lehre sieht Goethe, wie weit er noch zurück ist.

„Wie sauer wird's dem Menschen, ohne Lehre zur rechten Zeit sich selbst zu finden und zu helfen. Tischbein bringt mich im Zeichnen seit zwei Tagen fast jede Stunde weiter, denn er sieht, wo ich bin und was mir abgeht."

Aber erst nach seiner Wiederkehr aus dem italienischen Süden ergiebt er sich dem Zeichnen mit jenem systematischen Eifer und jener ernsten Ausschließlichkeit, die ihn während seines zweiten römischen Aufenthalts mehr als einen Schüler denn als einen Liebhaber der Kunst erscheinen lassen. Und doch fühlt er schon vor dieser dreimonatlichen Reise, wenn er es auch nicht ausspricht, daß die Kunst ihm alles geworden ist, „Kern und Stern" seines Daseins. Für den, der aufmerksam dem Wechsel seiner Empfindungen nachgegangen ist, liegt kein Rätsel in dem Wort, das er vor seiner Abreise aus Rom an Frau von Stein schreibt: „Meine Existenz hat nun einen Ballast bekommen, der ihr die gehörige Schwere giebt."

Die Reise nach Neapel und Sicilien erquickte den übereifrigen Kunstjünger sehr. Es ist bezeichnend, daß er in einem Brief an Seidel vom 15. Mai dieselben Worte gebraucht, die er am 27. Mai an seinen Herzog schreibt: „Die Reise durch Sicilien wird mir ein unzerstörlicher Schatz auf mein ganzes Leben bleiben". Der Blick in diese reiche, lebendige Natur hatte ihm wohlgethan. „Ich bin über alle Maaßen von meiner Reise zufrieden."

Es hat ihn erquickt, sich die Augen einmal wieder in der Anschauung einer großartigen Natur auszuweiten, dem gewissenhaften Ästhetiker im Innern für einige Zeit Ferien zu geben. Die Natur mit ihrer ewig konsequenten Wahrheit thut seinem Herzen wohl und fleißig repetirt er jene Zeiten, die er einst am Rhein verlebte, als er mit dem Skizzenbuch in die Vakanzen zog.

Mit gedoppeltem Eifer beginnt er dann wieder in Rom die unterbrochenen Studien. Am 6. Juli 1787 schreibt Goethe an Karl August: „Ich werde täglich fleißiger und treibe die Kunst, die eine so ernsthafte Sache ist, immer ernsthafter. Wenn ich nur über einige Stufen im Machen hinwegkönnte! Im Begriff, und zwar im echten, nahen Begriff, bin ich weit vorgerückt. Da ich doch einmal ein Künstler bin, so wird es viel zu meiner Glückseligkeit und zu einem künftigen fröhlichen Leben zu Hause beitragen, wenn ich mit meinem kleinen Talente nicht immer zu kriechen und zu krabbeln brauche, sondern mit freiem Gemüte, auch nur als Liebhaber, arbeiten kann."

Wie er sich diese Arbeit im einzelnen denkt, das berichtet er seinem Herrn am 11. August. „Mein Gemüt ist fähig", schreibt er, „in der Kunstkenntnis weit zu gehen, auch werde ich von allen Seiten aufgemuntert, mein eignes kleines Zeichentalentchen auszubilden, und so möchten diese Monate eben hinreichen, meine Einsicht und Fertigkeit vollkommner zu machen. Jetzt werden Architektur und Perspektiv, Komposition und Farbengebung der Landschaft getrieben, Sept. und Oktbr. möchte ich im Freien dem Zeichnen nach der Natur widmen, Nov. und Dec. der Ausführung zu Hause, dem Fertigmachen und Vollenden. Die ersten Monate des künftigen Jahres, der menschlichen Figur, dem Gesichte 2c. Ich wünsche und hoffe es nur wenigstens so weit zu bringen, wie ein Musikliebhaber, der wenn er sich vor sein Notenblatt setzt, doch Töne hervorbringt, die ihm und anderen Vergnügen machen, so möchte ich fähig werden, eine Harmonie aufs Blatt zu bringen, um andere mit mir zu unterhalten und zu erfreuen. Ich weiß zu sehr, wie ängstlich es ist, wenn man eine gewisse Fähigkeit in sich spürt und einem das Handwerk gänzlich mangelt, sie auszulassen und auszuüben."

Also jetzt hat er die Liebhaber-Allüren völlig abgestreift, er will einen vollständigen Lehrkursus durchmachen, will sich ganz als gewissenhaften Schüler fühlen. Daß er mit Landschafts- und Architekturzeichnen anfängt, hat wohl lediglich technische Gründe: das Leichtere zuerst. Dann aber weiter bis zu den Kunsthöhen, die seinen jungen Jahren unerreichbar schienen, zu der menschlichen Gestalt!

Noch ist der früher ausgesprochene Gedanke, nach der Durcharbeitung der Gebiete der Kunst die anderen Provinzen menschlicher Geistesthätigkeit zu durchforschen, nicht ganz fallen gelassen, aber man sieht,

daß mehr und mehr die Kunst sein ganzes Leben und Denken umklammert und der leise Zweifel steigt auf, ob der Liebhaber, wenn er so gründliche praktische Studien gemacht hat, leichten Herzens ausziehen werde, neue Arbeitsgebiete sich zu erobern, ob er für solche Zwecke nicht zu tiefe Wurzeln schlage. Freilich schreibt er in dem angezogenen Briefe an den Herzog noch davon, daß er wünsche mit frischen Augen und mit der Gewohnheit, Land und Welt zu sehen, die Provinzen des Herzogtums als Fremder zu bereisen und sich zu jeder Art von Dienst gleichsam aufs neue zu qualifiziren. „Sekundiert der Himmel meine Wünsche, so will ich mich alsdann der Landes-Administration einige Zeit ausschließlich widmen, wie jetzt den Künsten, ich habe lange getappt und versucht, es ist Zeit zu ergreifen und zu wirken"; aber es mehren sich schon die Anzeichen, daß Goethes Interesse für alle anderen Dinge, außer für die Kunst und die zu allen Zeiten innig geliebte Natur, erheblich nachläßt. Schon am 18. Aug. 1787 schreibt er an Knebel: „Ich werde mit den Künsten und der Natur immer verwandter und mit der Nation immer fremder; ich bin ohnedieß schon ein isolirtes Wesen und mit diesem Volke hab ich gar nichts gemein. Doch getraute ich mich als Künstler hier zu leben, wenn ich nur einige meiner Freunde hierher versetzen könnte. Denn eigentlich ist doch der Grund und das A und O aller Kunst hier noch aufbewahrt." Dann folgen sich in kleineren Zwischenräumen charakteristische Äußerungen, die von der Kunst sprechen als sei sie sein Metier, bis dann nach fast einem halben Jahr die volle Erkenntnis über ihn kommt.

Zunächst kann er sich in der Ausübung der zeichnenden Künste gar nicht genug thun. Ein wahrer Fiebereifer hat ihn gepackt. „Daß ich halb unklug vom Zeichnen und aller möglichen Nachahmung der Natur bin, wird Frau von Stein sagen", schreibt er von Frascati, seinem Landaufenthalt, aus an Karl August. „Es ist eine ernsthafte Sache um die Kunst, wenn man es ein wenig streng nimmt, und sogar die Kenntnis ist schon ein Metier, welches man doch kaum glauben mag." Er meint, er werde diesen Winter (1787/88) noch wacker zu thun haben, und verspricht sich, „es soll kein Tag, ja keine Stunde versäumt werden". Mit Eifer zeichnet er nach der Natur und wieder und wieder beschaut er sich die Denkmäler des Altertums, wo sich ihm Gelegenheit bietet. „Je mehr man sieht, desto mehr wird man an ihnen gewahr und desto mehr möchte man sie sehen."

Immer von neuem betont er die Ernsthaftigkeit, mit der die bildende Kunst getrieben sein wolle. „Man kann mit ihr wie mit den heiligsten Sachen spielen, wofür ich mich denn sehr in Acht nehme", schreibt er am 3. Oktober seinem Freunde Knebel. Aber stolz ist er, daß er den Weg gefunden hat, der ihm der allein richtige dünkt. Und wenn er sich selbst und seinem

fürstlichen Freunde die Schwierigkeiten dieses Weges, Schwierigkeiten, die sich immer von neuem erheben, auch nicht verhehlt, anderen gegenüber rühmt er mit Selbstbewußtsein die Trefflichkeit dieses Weges und die Sicherheit, mit der er ihn gefunden. „Kaum war die erste Begierde des Anschauens gesättigt, kaum hatte sich mein Geist aus der Kleinheit der Vorstellungsart, die uns Ultramontanen mehr oder weniger anklebt, erhoben, so sah ich mich schnell nach den besten und sichersten Wegen um. Ich fand sie leicht und gehe nun Schritt vor Schritt darauf hin, langsam aber sicher, als wenn es mein Metier werden sollte, und so daß ich einen festen Grund habe, auf dem ich, selbst in der Entfernung von diesen Gegenden, zwar langsam doch gewiß fortbauen kann."

Wir kennen genugsam diesen Grund, um nicht überrascht zu sein, wenn Goethe am 8. Dezember dem Herzog, dem er einst die Begeisterung für niederländische Kunst eingeimpft hatte, von einer weiteren Komplettirung der Rembrandtschen Radirungen abrät und hinzufügt: „Besonders fühle ich hier in Rom wie interessanter doch die Reinheit der Form und ihre Bestimmtheit vor jener marckigen Roheit und schwebenden Geistigkeit ist und bleibt." Er empfiehlt zwei Stiche von Mark Anton: „Es ist eine Welt in den Blättern und gute Abdrücke davon unschätzbar." Später entdeckt er, daß nur eines der Stiche ein Mark Anton (nach Baccio Bandinelli) sei, aber dies sei „das Blatt der Blätter. Man würde schon vergnügt sein, einen Fetzen davon zu besitzen."

Man sieht, begeistern kann Goethe sich noch immer, aber die Objekte seiner Begeisterung liegen auf dem Gebiete der Antike oder der Pseudo-Antike aller Wiederbelebungsversuche der alten Welt. Was er einst empfunden und gedacht, das liegt so weit hinter ihm, das es ihm wie eine kindliche Spielerei vorkommt, die nicht einmal für die Entwicklung seiner Persönlichkeit ernst zu nehmen sei. Jetzt erst hat er — es ist auffallend, wie oft Goethe das betont, — den „Ernst" gefunden. „Ich halte mich immer ernsthafter an die Kunst, mit der ich zeitlebens nur gespielt habe, und fühle erst, was Gelegenheit und Unterricht einem eingeborenen Talente, einer dringenden Neigung aufhelfen. Es versteht sich, daß ich bei meinen Jahren in der Ausführung zurückbleiben muß, in echter, bestimmter Kenntnis will ich wenigstens so weit vorwärts als möglich. Meine Kenntnis der natürlichen Dinge hilft mir sehr fort. Es ist unsäglich, wie die Alten der Natur, und mit welchem großen Sinn sie ihr gefolgt sind."

Die Alten aber, die konnte man — er hatte es ja erfahren — allein in Rom ganz kennen lernen; so waren also Rom und die Kunst gleiche nur verschieden lautende Begriffe. „Wer Rom verläßt, muß auf die Kunst Verzicht thun, außerhalb ist alles Pfuscherei!" Großartiger in ihrer Rücksichtslosigkeit, in ihrer ästhe-

tisch-historischen Beschränkung konnte sich Goethes Kunstanschauung nicht wohl aussprechen als in diesem Worte. Es enthält die Quintessenz seiner italienischen Reiseeindrücke, es zeigt Goethe vollgesogen von den Lehren eines antikisirenden Unterrichts, einer eigenwilligen, von Vorurteilen gesättigten Ästhetik.

Es ist eigentümlich interessant, wenn man an diesem Höhepunkte in der Entwicklungsgeschichte goethischer Kunstanschauungen angekommen ist, die künstlerische Beichte zu lesen, die Goethe seinem Herzog am 25. Jan. 1788 ablegt in Bezug auf seine Romfahrt. Er schreibt: „Als ich zuerst nach Rom kam, bemerkte ich bald, daß ich von Kunst eigentlich gar nichts verstand, und daß ich bis dahin nur den allgemeinen Abglanz der Natur in den Kunstwerken bewundert und genossen hatte, hier that sich eine andere Natur, ein weiteres Feld der Kunst vor mir auf, ja ein Abgrund der Kunst, in den ich mit desto mehr Freude hineinschaute, als ich meinen Blick an die Abgründe der Natur gewöhnt hatte. Ich überließ mich gelassen den sinnlichen Eindrücken, so sah ich Rom, Neapel, Sicilien und kam auf Corpus Domini nach Rom zurück. Die großen Scenen der Natur hatten mein Gemüt ausgeweitet und alle Falten herausgeglättet, von der Würde der Landschaftsmalerei hatte ich einen Begriff erlangt, ich sah Claude und Poussin mit andern Augen, mit Hackert, der nach Rom kam, war ich 14 Tage in Tivoli,

dann sperrte mich die Hitze zwei Monate in das Haus, ich machte Egmont fertig und fing an, Perspektiv zu treiben und ein wenig mit Farben zu spielen. So kam der September heran, ich ging nach Frascati, von da nach Castello und zeichnete nach der Natur und konnte nun leicht bemerken, was mir fehlte. Gegen Ende Oktober kam ich wieder in die Stadt und da ging eine neue Epoche an. Die Menschengestalt zog nunmehr meine Blicke auf sich und wie ich vorher, gleichsam wie von dem Glanz der Sonne, meine Augen von ihr weggewendet, so konnte ich nun mit Entzücken sie betrachten und auf ihr verweilen. Ich begab mich in die Schule, lernte den Kopf mit seinen Teilen zeichnen und nun fing ich erst an, die Antiken zu verstehen. Damit brachte ich November und Dezember hin. Mit dem 1. Januar stieg ich vom Angesicht aufs Schlüsselbein, verbreitete mich auf die Brust und so weiter, alles von innen heraus, den Knochen-Bau, die Muskeln wohl studirt und überlegt, dann die Antiken Formen betrachtet, mit der Natur verglichen und das Charakteristische sich wohl eingeprägt. Meine sorgfältigen, ehemaligen Studien der Osteologie und der Körper überhaupt sind mir sehr zu statten gekommen und ich habe gestern die Hand, als den letzten Teil, der mir übrig blieb, absolvirt. Die nächste Woche werden nun die vorzüglichsten Statuen und Gemälde Roms mit frisch gewaschenen Augen besehen."

Ist es ein Wunder, wenn nach solcher Thätigkeit, durchdrungen von der göttlichen Würde der Kunst, Goethe mit Schrecken an Weimarer Regierungsgeschäfte denkt, wenn er am Schlusse seines anderthalbjährigen Aufenthalts in Italien fühlt, daß er sich selbst gefunden habe als — Künstler, als ein durch strenge Schulung sachverständig gewordener Kenner der Kunst? Weggeblasen sind alle Gedanken von weltumfassender Erkenntnis und Thätigkeit: „lassen Sie mich an Ihrer Seite, mit den Ihrigen, die Summe meiner Reise ziehen und die Masse mancher Lebenserinnerungen und Kunstüberlegungen in die drei letzten Bände meiner Schriften schließen ... Nehmen Sie mich als Gast auf, lassen Sie mich an Ihrer Seite das ganze Maas meiner Existenz ausfüllen und des Lebens genießen", so schreibt er seinem fürstlichen Freunde im März.

Einen Monat später verließ er mit der gnädigen Zusicherung des Herzogs, ganz seinen Wünschen entsprechend leben und wirken zu können, und doch mit schwerem Herzen Rom. Er fühlte, daß eine unwiederbringliche Zeit intensivsten Kunstlebens abgeschlossen hinter ihm lag, fühlte, daß unter dem grauen Himmel des Nordens an eine wirkliche Fortsetzung seines Daseins als thätiger Kunstfreund kaum zu denken sei. Mit leidvollen Gedanken reist er über Florenz und Mailand den Alpen entgegen. In Florenz entzückt ihn ein letzter Sonnenstrahl antiker Kunst. „Die Medicäische

Venus übertrifft allen Glauben. Wie manche andere kostbare Antiken sind noch hier!" Dann erquickt ihn in Mailand Leonardi da Vincis Abendmahl, „es ist ein rechter Schlußstein in das Gewölbe der Kunstbegriffe. Es ist in seiner Art ein einzig Bild und man kann nichts mit vergleichen." Aber mit Keulenschlägen schlägt er auf den gotischen Dom in Mailand nieder: „Gestern war ich auf dem Dom, welchen zu erbauen man ein ganzes Marmorgebirg in die abgeschmacktesten Formen gezwungen hat. Die armen Steine werden noch täglich gequält, denn der Unsinn oder vielmehr der Armsinn ist noch lange nicht zu Stande". Und degoutirt wendet er sein Auge von den kunstgewerblichen Erzeugnissen der Gegenwart: „Wie mir hier, da ich nun bald zwei Jahre an die solideste Kunst gewohnt bin, die Kramläden, vom Nürnberger Tand an bis zu den französischen Rebus, emaillirt und mit Steinchen eingefaßt, vorkommen, kann ich gar nicht sagen". Resignirt denkt er an die weiteren Beobachtungen, die ihm noch bevorstehen, aber zugleich denkt er auch an die bevorstehenden Naturgenüsse. Und eilends kauft er sich einen Hammer für mineralogische Zwecke. „Ich werde an den Felsen pochen, um des Todes Bitterkeit zu vertreiben. In Rom wurde kein Stein mehr angesehen, wenn er nicht gestaltet war. Die Form hatte allen Anteil an der Materie verdrängt. Jetzt wird eine Krystallisation schon wieder wichtig und ein unförmlicher Stein zu etwas.

So hilft sich die menschliche Natur, wenn nicht zu helfen ist".

In solcher Stimmung kehrte Goethe im Sommer des Jahres 1788 über die Alpen nach dem „Musensitz" Weimar zurück.

VII.

Nachklänge und Ausblicke.

Goethe hatte oftmals aus Rom an die Weimarer Freunde geschrieben, daß er sich des Wiedersehens und neuen lebendigeren Zusammenlebens freue, wie schwer es ihm auch werde, Italien zu verlassen. Als er aber wieder in Weimar war, da wollte es ihm nicht gelingen, in der alten Heimat warm zu werden. Sein Herz schien in Italien geblieben: es fror ihn nach der Sonne des Südens. Das Verhältnis zu Frau von Stein ließ sich nicht mehr in die alten Bahnen lenken. Die lange gewaltsame Trennung und die südlich-freiere Anschauung der Lebens- und Liebesverhältnisse, die Goethe heimgebracht, hatten eine Kluft geschaffen, die sich stetig erweiterte. Auch die Beziehungen zu den anderen Freunden in Weimar wurden kühler und kühler. Ein Gefühl der Vereinsamung überkam den Heimgekehrten.

So lebte denn sein Geist fast völlig in der Erinnerung. Und recht als wollte Goethe sich auch äußerlich abgrenzen von einer Welt, die ihm gleich-

gültig geworden, ging er kaum einen Monat nach seiner Rückkehr jene Gewissensehe mit Christiane Vulpius ein, die ihn selbst wie ein römisches Künstleridyll anmutete, ihn aber in den Augen der Weimarer Freunde nahezu „unmöglich“ machte.

Mochte Goethe an seiner Christiane alles finden, was er sich ersehnt, ein geistiges Zusammenleben und Zusammengenießen gestattete der Bildungsgrad des frischen Mädchens nicht. Hätte Goethe nicht den regen Briefwechsel mit seinen römischen Genossen gehabt, er wäre ein Einsiedler des Gedankens geworden. — Gerade diese schweigende Konzentration auf die vergangenen Kunstgenüsse aber thaten das ihrige, um seine Anschauungen fest und starr zu erhalten. Als den Erlös der italienischen Reise betrachtete er die Dogmen, daß nur die schöne Wahrheit gelte, daß nicht das Eigentümliche, Individuelle, sondern nur das Allgemeine, Typische, Ideale Anrecht auf Geltung im Reiche der Kunst habe und daß demgemäß die Willkür dem Gesetze, das Jugendliche, Springende der Feierlichkeit und Würde Platz zu machen habe. Es war nur konsequent, wenn Goethe selbst die Manier, die zur Erstarrung vereiste geschulte Form; lieber war als jedes unbeholfene Tasten nach neuen Ausdrucksmitteln, mochte dasselbe auch noch so emsiges Naturstudium offenbaren.

Goethe stand eben in jeder Beziehung auf demselben Standpunkt, den vor einem Menschenalter Winckelmann eingenommen hatte. Man lese den Briefwechsel, den der zurückgekehrte Goethe mit den römischen Freunden führte. Auf Schritt und Tritt begegnet uns die ästhetische Terminologie aus den Zeiten Winckelmanns.

Wenn Meyer am 22. Juli 1788 von einem Bilde Fra Bartolommeo's mit Entzücken spricht und in die Worte ausbricht: „Das Stille und Friedliche des Bildes müßte Ihnen gefallen haben und vor allem die große Einfalt der Zusammensetzung; diese Einfalt, die die Spitzfindigkeit jetziger Zeiten bis auf die Wurzel ausgerottet zu haben scheint; und gefallen würde Ihnen auch haben die helle Malerei voll Wahrheit und Natur“ — dann glauben wir, den Verfasser der Gedanken über die Nachahmung der Alten sprechen zu hören: derselbe Zorn gegen die Kunst der Zeit, dieselbe Begeisterung für Stille und Einfalt, dieselbe Antipathie gegen niederländisches Helldunkel. Und Meyer wußte als er schrieb, daß er Goethe aus dem Herzen schriebe.

Was will es da besagen, wenn Goethe am 19. September an Kniep schreibt: „Studieren Sie die Bäume und Vordergründe und Figuren wohl nach der Natur?“ Verlangte doch der Auftrag, den Kniep durch Goethes Vermittlung erhielt, Aquarelle und Sepia-Zeichnungen nach der Natur; da war schlechterdings die Natur nicht zu umgehen. Im übrigen war Goethe der Ansicht, daß es ein Unsinn sei, sich den Umweg über die Natur selbst zu machen, wenn die Möglichkeit vorhanden sei, nach einem antiken Vorbild zu arbeiten. „Die

menschliche Figur ist von den Alten so durchgearbeitet, daß wir schwerlich eine ganz neue Stellung hervorbringen werden, ohne aus den Grenzen des guten Geschmackes zu schreiten." Wozu daher lebende Modelle? Hatte ein Nachgeborener die Komposition seines Gemäldes einem antiken Relief oder einer antiken Gruppe entnommen, dann konnte er des Lobes sicher sein. Annibale Carraccis „Circe" im farnesinischen Palaste, die nach Ansicht der „Kunstbücher, Künstler und Antiquare von einem alten Basrelief oder geschnittenen Steine entlehnt" sei, preist er „als ein Muster wie der Maler dichten soll und kann; Carrache habe es nun aus sich selbst oder von einem Alten". Er nennt sie eine seiner „Favorit-Kompositionen" und klagt: „Leider ist der Sinn, in welchem es komponirt ist, sehr verschwunden und erloschen, und unser lebendes Geschlecht möchte wohl meist das Lobenswürdige daran zu tadeln geneigt sein."

Derartige Reflexionen ließen das Gefühl, ein versprengter Grieche zu sein, dem in der barbarischen Fremde nie wieder so recht wohl werden könne, immer lebendiger werden. Am 19. September schreibt er an Meyer: „Was mich gegenwärtig umgiebt, lädt nicht sehr zur Übung und Betrachtung der Kunst ein. Ich spinne den Faden im Stillen fort, in der Hoffnung mich dereinst an demselben wieder ins glückliche Land zu finden."

In Weimar fand er Niemanden, der mit ihm fühlte. Goethe selbst hatte den Herzog für die deutsche und

für die niederländische Malerei zu erwärmen gesucht, er konnte nicht erwarten, daß nun der fürstliche Schüler die Schwenkung seines Meisters mitmachte; Herder und sein Anhang gingen ruhigen Schrittes auf den Bahnen weiter, die in der Straßburger Zeit auch Goethe gegangen; und die weiteren Kreise waren dem Heimgekehrten überaus gleichgültig. An Knebel meldet er resignirt am 11. Oktober: „Die Kunst steht auch fast still" und am 25. Oktober klagt er, daß überhaupt nichts recht vom Fleck wolle, auch nicht das Dichten. Mit Vorliebe beschäftigt er sich mit der wehmütigen Arbeit, die mitgebrachten Skizzen zu ordnen und in Bücher zu bringen, „daß sie nur einigermaßen genießbar werden". Er lebt ganz in der Vergangenheit: „Ich kann und darf nicht sagen, wie viel ich bei meiner Abreise von Rom gelitten habe, wie schmerzlich es mir war, das schöne Land zu verlassen", hatte er am 19. September an Meyer geschrieben; er hätte hinzusetzen können: „und wie schmerzlich es mir ist, jetzt hier vegetiren zu müssen".

Der briefliche Verkehr mit Heinrich Meyer steht im Anfange hinter dem Briefwechsel mit anderen italienischen Freunden zurück, aber allmählich zeigt sich, daß Meyer denn doch den Ansichten und Wünschen Goethes am lebhaftesten und verständnisvollsten entgegenkommt, und Goethe schreibt ihm im Februar des folgenden Jahres die herzlichen Worte: „Von Ihnen ganz allein höre ich einen ernsthaften Widerklang

meiner echten italienischen Freuden. Wie sehr wünschte ich, daß wir uns irgend in der Welt wieder begegnen möchten.“ Und mehr und mehr lebt er sich in den Gedanken hinein, Meyer nach Weimar zu ziehen, um in seinem Umgang einen Ersatz zu finden für seine Entbehrungen auf dem Gebiete der bildenden Kunst.

Immer mehr schließt er sich von allem ab, was seine wachen Träume stören könnte. Er spinnt sich in seinem Hause ein, dichtet halb in süßen Erinnerungen, halb aus süßer Gegenwart heraus die „römischen Elegien“, sucht sich durch konzentrirtes Naturstudium für den Mangel an Kunstleben zu entschädigen und vergißt thunlichst die umgebende Menschheit.

Als dann die französische Revolution mit gewaltigen Schlägen an die Sturmglocken schlägt, lädt er sich Freund Meyer zum erstenmal nach Weimar ein, plaudert behaglich über die eigentliche, die wahre Kunst und macht leise Versuche, die klassicistischen Lehren praktisch und theoretisch zu verwerten. War ihm doch das Aufsichtsrecht über sämtliche Landesanstalten für Kunst und Wissenschaft übertragen und öffneten seiner Feder doch gern die angesehendsten Zeitschriften ihre Spalten.

Aber es war ein hartes Gestein, das er zu bearbeiten suchte.

Die Zeitgenossen waren weiter geschritten seit jenen Tagen, da sie zum erstenmal voll Spannung den Lehren Winckelmanns gelauscht hatten. Während

Goethe in Weimar und dann in Rom der Ertötung seines natürlichen Menschen oblag, um — nach Schillers Wort — den Mangel seiner nordischen Natur zu beseitigen und „gleichsam von innen heraus und auf einem rationalen Wege ein Griechenland zu gebären“, waren die Gedanken, die Hamann, Herder und den jungen Goethe so mächtig bewegt hatten, nicht eingeschlafen. Wilh. Heinse war in seinem Roman „Ardinghello“ (1785) der Wortführer derer geworden, die auch von der Kunst erdgeborenes Leben verlangten. Ihm genügen Idealgestalten nicht mehr, er verlangt einen innigen Kontakt zwischen Land und Kunst: „Ein abstraktes, blos vollkommenes Weib, das von keinem Klima, keiner Volkssitte etwas an sich hätte, ist und bleibt ein Hirngespinnst, ärger als die abenteuerlichste Romanheldin.“ Und Heinse betont im schroffen Gegensatz zu Lessing und Winckelmann, denen „der schöne Kontour“ alles war, die Bedeutung der Farbe für die Malerei. „Das Zeichnen ist blos ein notwendiges Uebel, die Proportionen leicht zu finden: die Farbe ist das Ziel, Anfang und Ende der Kunst.“

Solche Gedanken hatten Bürgerrecht in den Kreisen der Gebildeten erhalten, sie waren von Schriftstellern und philosophirenden Liebhabern der Kunst mannigfach ausgestaltet worden. Und jetzt kam plötzlich der Verfasser der „Deutschen Baukunst“ und sagte, das alles seien Irrtümer, verhängnisvolle Irrtümer. Er suchte nicht etwa den Beweis für diese Behauptung

zu liefern, sondern er sagte ganz einfach: es ist so; wer aber anders gläubet und thut, der sei verdammt! —

Kann man sich da wundern, daß von den Erfolgen seiner Bemühungen nicht viel zu spüren war?

Goethe fühlte sich sehr enttäuscht. Resignirte Kälte legte sich über sein ganzes Wesen. Und als gar die Reise nach Venedig, — der Herzogin Amalie entgegen, die seinen Fußstapfen durch Italien gefolgt war, — ihm die böse Enttäuschung brachte, daß Italien nicht Rom sei, daß die klassische Sonne, die in seinen Erinnerungen ganz Italien überstrahlte, im Norden Italiens nur sehr wenig Leuchtkraft besitze, da schrieb er an seinen Herzog, diese Reise werde seiner Liebe zu Italien einen tötlichen Stoß versetzen, und kehrte heim als ein schier kunstmüder Mann. Selbst die vielfältige eigene Bethätigung auf dem Gebiete der Kunst erscheint ihm zwecklos und unerfreulich: „Vieles hab' ich versucht: gezeichnet, in Kupfer gestochen, Öl gemalt, in Thon hab' ich auch manches gedruckt; unbeständig jedoch und nichts gelernt und geleistet."

Die Naturwissenschaften sind seine Tröster. Für sie bleibt sein Interesse immer rege. Als die Kriegsereignisse auch ihn — wenigstens als Zuschauer — ins Feld rufen, da interessiren ihn physikalische Beobachtungen mehr als die gewaltigen Ereignisse selbst.

Und gedenkt er einmal der Kunst und seiner pädagogischen Absichten in Bezug auf die Kunst der Gegenwart, dann sieht er auch sie mit dem Blicke des Naturforschers an, der gewohnt ist, ewige, unabänderliche Gesetze aufzufinden. Dann verlangt er für die Kunst die Festlegung bestimmter Gesetze und empfiehlt seinem Freunde Meyer, mit ihm vereint „auf einen Kanon männlicher und weiblicher Proportion loszuarbeiten."

Es sind tote Jahre in mehr als einer Beziehung, die Goethe durchmacht. Der Nebel des verhaßten Nordens hat sich ihm auf die Seele gelegt. Nur hin und wieder kommt die Sonne zum Durchbruch. —

Dann aber kommt die Zeit, in der Goethe und Schiller sich finden, die wunderbare Zeit, in der Goethe bis ins tiefste Herz hinein erfrischt wird durch den Frühling, der von dem jüngeren Freunde herweht. Wie interessant wird für Goethe jetzt wieder so manches, das längst seine Wirkung auf ihn verloren, auch auf dem Gebiete der bildenden Kunst!

Fast überraschend wirkt es, wenn Goethe am 16. November 1795 an Meyer schreibt: „Nürnberg hoffe ich dereinst mit Ihnen zu sehen und glaube selbst, daß man von da und von Augsburg aus den alten deutschen Kunsthorizont recht gut werde überschauen können." Wie lange war es her, daß er für deutsche Kunst in ihrer historischen Allgemeinheit Sinn gehabt hatte! Und jetzt schien nicht nur ein allgemeines historisches Interesse an ihren Schöpfungen neu zu wachsen, sondern es zeigte sich auch etwas von der alten Zuneigung für die gesunde Kraft ihrer Lebensäußerungen. Am 19. Sept. 1797 schreibt er nach der

Betrachtung von Schweizer Glasmalereien des 16. Jahrhunderts die Worte in sein Tagebuch: „man sieht den Kerngeist ihrer Zeiten, wie wacker jene Künstler waren und wie derbständig und bürgerlich vornehm sie sich ihre Zeitgenossen und die Welt dachten", und an Schiller schreibt er, daß man aufs Charakteristische und Pathetische auch in der bildenden Kunst dringen müsse.

Sein ganzes Innere fühlte sich erfrischt, und neu erwachte das Bedürfnis in ihm, von dem inneren Reichtum mitzuteilen, aktiv einzugreifen in die Welt der deutschen Kunstübung, den Geschmack seiner Zeitgenossen seinem Ideale gemäß zu modeln. Nach mancherlei Vorarbeiten erschien 1798 das erste Heft der „Propyläen", einer kunstwissenschaftlichen Zeitschrift, die Theorie, Ausübung und Geschichte der bildenden Kunst umfassen sollte. Heinrich Meyer, der sich seit 1797 dauernd in Weimar niedergelassen hatte, war auch bei diesem Unternehmen Goethes unermüdlicher Handlanger.

Aber wie groß auch die Fülle feinsinniger Gedanken, wie schlagend manches sichere Wort der „Propyläen" sein mochte, das Publikum blieb ihren ästhetischen Erörterungen gegenüber vollständig kühl. Der Titel schon befremdete. Man wollte nicht mehr in den „Vorhöfen der Kunst" stehen bleiben, man glaubte es nicht mehr, daß im Allerheiligsten aller Kunst in göttlicher Herrlichkeit und göttlicher Einsamkeit die

antike Kunst throne, und der beginnenden Gefühls-Ästhetik der Zeit genügte nicht mehr die verstandeskühle Rubrizirung der Künste und der Künstler wie sie Goethe hier vornahm. Trotz aller Beziehungen auf die Naturwissenschaften und auf die Notwendigkeit ihres Studiums für die Künstler, immer die gleiche Forderung: nehmt die Griechen Euch zum Muster! Und trotzdem Goethe für die deutsche Kunst der Vergangenheit hin und wieder ein flüchtiges Wort der Entschuldigung, ja der Anerkennung fand, sprach er doch das Wort aus „dem deutschen Künstler sowie überhaupt jedem neuen und nordischen ist es schwer, ja beinahe unmöglich, von dem Formlosen zur Gestalt überzugehen". Unwillig wandte er sich gegen „die Neueren", die den Werken der Alten „eine unerreichbare Vortrefflichkeit zugestehen und sich in Theorie und Praxis doch von den Maximen entfernen, die jene beständig ausübten". In Theorie und Praxis müsse die deutsche Kunst griechisch werden, wenn sie genesen solle.

Es war eigentlich nichts Neues, was die Leser in den „Propyläen" fanden. Verwandte Gedankengänge waren schon einer früheren Generation geläufig gewesen. Das Publikum aber dürstete nach neuem. Wie anders muteten da Wackenroders „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders" (1797) und dann seine „Phantasien über die Kunst" (1799) an. Hier war die akademische Kühlheit von einer glühenden, schwärmenden Begeisterung hinweg-

geschwemmt und alle Saiten empfindsamer Herzen waren in Schwingungen versetzt. Die Romantik hatte ihren Siegeszug durch die Welt begonnen.

So kam es, daß Goethe tauben Ohren predigte und daß der Absatz der „Propyläen“ in keiner Weise den Erwartungen entsprach.

Schiller ist empört über die „unerhörte Erbärmlichkeit des Publikums“ und rät „literarische Zugstücke den theoretischen Exkursen beizufügen“, Gegenschriften erscheinen zu lassen und ähnliches mehr. Aber alle guten Ratschläge fruchten nichts. Das Blatt vermag sich nicht zu halten. Schon im Juli 1799 beschließt Goethe, die Propyläen eingehen zu lassen. „Die neuesten Erfahrungen haben mich aufs Neue überzeugt, daß die Menschen statt jeder Art von echter theoretischer Einsicht nur Redensarten haben wollen.“ Er nimmt sich vor, sich noch mehr, als er es seither gethan, von den Menschen abzusondern, und meint, „wie sich bösartige Menschen diesem Unternehmen entgegengestellt, sollte wohl zum Trost unserer Enkel, denen es auch nicht besser gehen wird, gelegentlich näher bezeichnet werden.“ Daß diese „bösartigen Menschen“ auch Menschen von einer glühenden Begeisterung für die Kunst waren, daß sie aber mit anderen Augen in die Welt sahen und deshalb die Dinge anders sahen als der „spätgeborene Grieche“, das kam ihm erst viel später in den Sinn.

Die Propyläen waren mit dem „dritten und letzten Stück“ gestorben, aber eine Institution, die ursprünglich in innigstem Zusammenhang mit ihr gedacht war, überlebte sie um fünf volle Jahre: das war die Institution der Preisausschreibungen. Die Aufgaben wurden aus dem Kreise der antiken Sagen und Dichtungen gestellt. Im Jahre 1799 fand die erste Ausstellung der Preisbilder statt. Das zu behandelnde Thema hieß „Paris und Helena“. Nur acht Zeichnungen waren eingegangen und Goethe fand selbst, daß sie „keineswegs sind, was sie sein sollen“. Dennoch meint er, „daß sie uns einen Blick über den Zustand der Künste in den verschiedensten Gegenden Deutschlands öffnen und über deutsche Art und Natur selbst“. Und Jahr auf Jahr wiederholte sich dasselbe Ansinnen an deutsche Künstler, antike Stoffe in antiken Gestalten wieder lebendig zu machen. Goethe merkte es nicht, daß der Geist deutscher Kunst sich auflehnte gegen diese Art der Kunstbefruchtung. Es war nicht Schadow allein, der den Lieblingssatz Goethes von dem „Allgemein-Menschlichen“ der Kunst eine Blasphemie nannte, da „die eigentliche Kunst an sich stets patriotisch sei“; Schadow sprach nur aus, was zahlreiche Künstler und Kunstfreunde empfanden.

Goethe aber wählte unbeirrt immer von neuem klassische Sujets aus, Meyer traf die nötigen Arrangements und übte sein kritisches Talent. Bis dann schließlich auch hier „Interesselosigkeit“ des Publikums das Weiterführen zwecklos erscheinen ließ.

Goethe tröstete sich, soweit es möglich, durch eine eindringende Arbeit mit Freund Meyer zusammen über seinen bewunderten Vorgänger Winckelmann, den Mann, der in sich die antike Einheit erneuert habe. Kühn stellte er seinen Heros als den Gipfel des Werdens und Wesens seiner Zeit hin.

Im übrigen hoffte er von der Zukunft. Bei jeder neuen Äußerung romantischer Gefühlsschwelgerei auf künstlerischem Gebiete nahm er sich vor, dereinst gewaltig mit dieser Irrlehre abzurechnen. „Sobald ich nur einigermaßen Zeit und Humor finde, so will ich das neukatholische Künstlerwesen ein für allemal darstellen, man kann es immer indessen noch reif werden lassen und abwarten, ob sich nicht altheidnisch Gesinnte hie und da hören lassen", schrieb er an Meyer.

Solche Enttäuschungen trugen naturgemäß nur dazu bei, das Gefühl von der Beschränktheit fremder Kunstanschauungen in ihm zu verstärken, seine eigenen Maximen aber in trotzigem Selbstbewußtsein immer schroffer, unduldsamer zu gestalten. Um 1805 spricht Goethe sogar mit Geringschätzung von seiner „Iphigenie", weil der Geist, der aus ihr sprach, ihm zu wenig antikisch war. Helena, Paläophron und Neoterpe, Pandora und Epimenides mußten seinem geistigen Auge nunmehr kunstechtere Gestalten scheinen, da sie alle Erdenschwere, alles Individuelle abgestreift hatten. An die Stelle lebenswarmer Menschen traten marmorkalte Abstraktionen. So befahl es das Kunstprinzip,

dem er schier willenlos sich hingegeben hatte; und er dämmte die mächtige Schöpferkraft in seinem Busen gehorsam zurück.

So lagen die Dinge, als ein gewaltiger Schmerz in das geistige Leben Goethes hineingriff: im Jahre 1805 starb Schiller.

Nach Jahren innigster Freundschaft sah Goethe sich wieder allein. Was waren ihm Meyer, Wolf, Jacobi und alle die anderen „Freunde" gegen diesen einzigen Mann, der ihn stets verstanden und der sein Wesen so wohlthuend ergänzt hatte!

Mit Fiebereifer stürzt er sich in die Arbeit, um zu heilen, was nicht zu heilen ist. Leidenschaftlich liest und studirt er, treibt geologische Studien, arbeitet bald dies bald das und — zwingt sich, den ersten Teil des „Faust" zu vollenden. Der verstorbene Freund hatte immer und immer wieder zum Abschluß der großartigen Dichtung gemahnt, die wunderbar aus Goethes Frühzeiten hineinragt in die strenge Luft der antikisirenden Lebensjahre. Wie ein Vermächtnis mochte jetzt Goethe die Arbeit der Vollendung erscheinen.

Es ging wie ein Aufathmen durch alle litterarischen Kreise. Die Publizirung des „Fragmentes" Faust im Jahre 1790 hatte fast nur Befremden erregt, der vollendete erste Teil riß alle Welt zur Begeisterung hin. Es schien, als thäte es den Zeitgenossen wohl, dem großen Dichter endlich wieder bedingungslos zujubeln zu können.

Goethe aber empfand es freudig, daß er des geistigen Einflusses auf seine Zeitgenossen noch immer sicher sein konnte. Ihn erquickte der Frühlingssturm bewundernder Verehrung.

Vieles von der Starrheit seines Herzens schmolz dahin und in milderem, versöhnlicherem Ton sprach er aus, was er auszusprechen für seine Pflicht hielt. Leichter schloß er sich an, entgegenkommender ward sein Gesprächston und die Zeit begann langsam, in der fremdes Wesen ihm nicht mehr ein Greuel war, in der er selbst starke Gegensätze seines eigenen Empfindens begreifend entschuldigte und entschuldigend begriff.

Der Höhepunkt seiner klassicistischen Weltanschauung und damit auch seiner Kunstanschauung ist überschritten. Sein Auge beginnt wieder weitsichtig zu werden.

Immer noch ist ihm die Antike die wunderwirkende Sonne am Himmel der Kunst — das bleibt sie ihm bis an sein Lebensende —, aber er sieht doch bisweilen trotz ihres Glanzes den Schein anderer Sterne und vermag sich ihrer zu freuen. Geradezu überraschend wirkt es auf den, der bis zur Propyläen-Zeit Goethes ästhetischer Entwicklung gefolgt ist, wenn er 1808 Goethe wahre Dithyramben über Albrecht Dürer aussprechen hört, wenn Goethe von der „sicheren Fertigkeit eines großen vollendeten Meisters", von dem „lieblichen, echt poetischen Gehalt der Erfindung" der Dürerschen Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser

Maximilians spricht, die „unseres Bedünkens dem der geschätztesten antiken Gemmen dieser Art nicht nachsteht." Und wenig Jahre gehen ins Land, da sehen wir Goethe in friedlichem Gedankenaustausch neben Sulpiz Boisserée sitzen, der ein echter Sohn aller romantischen Kunstbestrebungen der Zeit war, und auf dessen Begeisterung für den Kölner Dom nachsichtig eingehen. „Ich verarge es unseren jungen Leuten nicht, daß sie bei dieser mittleren Epoche verweilen, ich sehe sogar dieses Phänomen als notwendig an und enthalte mich aller pragmatischen Betrachtungen und welthistorischen Weissagungen", schreibt er an den Grafen Reinhard. Er betont allerdings, um falschen Annahmen über eine Wandlung seiner Ansichten vorzubeugen, daß der Gegenstand nur als „ein Dokument einer Stufe menschlicher Kultur" schätzenswert sei, also nicht etwa an sich. Im zweiten Buch seiner Lebensbeschreibung aber lobt er vor aller Welt Boisserée und sein Werk. „Die hieraus entspringende Einsicht wird nicht unfruchtbar bleiben und das Urteil sich endlich einmal mit Gerechtigkeit an jenen Werken zu üben im Stande sein."

Goethe war fraglos ein anderer geworden. Und er blieb ein anderer, trotz der neuen Zeitschrift, die er mit dem getreuen Heinrich Meyer zusammen seit 1816 herausgab, um unter anderem „das zwanzigjährige Unwesen der Nazarenischen Künstler mit Kraft anzufallen und in seinen Wurzeln zu erschüttern." Die starre

Kälte der früheren Zeit fehlte und ihm selbst wurde es immer mehr eine Freude, auch da anzuerkennen, wo er auf fremde Meinungen stieß, vorausgesetzt, daß er ernsten und warmen Eifer für die Sache der Kunst wahrzunehmen glaubte. „Ja, es leben gar viele feine, tüchtige und treffliches erstrebende Menschen in Deutschland umher, die so manches, was ich früher nur angedeutet, verarbeitet und weiter gefördert haben, wenngleich in ihrem, wenn gleich oft in ganz anderem Sinne. Man erkennt dann oft den Samen kaum wieder, aber was gut daran war, wuchert fort und bricht sich Bahn durch alle Hemmungen."

Und immer milder, immer herzlicher verstehend wird sein Urteil. Gegen das Ende seines reichen Lebens hat er für manchen nordischen Künstler der Vergangenheit Worte wärmster Bewunderung, für manchen neueren Künstler lebhafte Anerkennung. Von Moritz von Schwinds Illustrationen von „Tausend und Eine Nacht" sagt er: „Es möchte schwer sein, die guten Eigenschaften dieser Arbeiten in wenig Worte zu fassen. Wie mannigfaltig bunt die „Tausend und Eine Nacht" selbst sein mag, so sind auch diese Blätter überraschend abwechselnd, gedrängt ohne Verwirrung, rätselhaft aber klar, barock aber mit Sinn, phantastisch ohne Karikatur, wunderlich mit Geschmack, durchaus originell, daß wir weder dem Stoff noch der Behandlung nach etwas Ähnliches kennen." Von Rubens „Konstantinsschlacht" ist er so entzückt, daß er sie „die wahrhaft

größte Komposition" nennt, „die sich jemals aus einem Menschengeiste entwickelt hat."

Es wäre leicht, solche Urteile in gehäufter Menge nebeneinander zu stellen, aber — es wäre allerdings auch nicht schwer, Worte und Sätze zu finden, die ein Beharren auf klassicistischen Bahnen bedeuten. Für kritische Gemüter ist diese ganze Spätzeit Goethes außerordentlich geeignet, interessante Beobachtungen über die anscheinenden oder wirklichen Widersprüche in Goethes Anschauungen — nicht nur in Bezug auf die bildende Kunst — zu machen. Für die innere Geschichte der Kunst, der sich entwickelnden Kunstanschauungen ist jedoch dieser Abschnitt in Goethes Leben ohne tiefer gehende Bedeutung. Nur für den biographischen Teil der Kunstgeschichte enthält er manche interessante Notiz.

In Goethes Lebensgeschichte verdient freilich auch diese Periode eingehende, liebevolle Behandlung. Es ist die Zeit, in der alles Subjektive aus Goethe verschwunden scheint. So objektiv wie möglich sucht er alles zu betrachten, das Wesentliche herauszuschälen oder das Äußerliche in das rechte Licht zu setzen. Er ist sich sogar selbst zum beobachteten Objekt geworden. Daraus erklärt sich seine Milde, seine Leidenschaftslosigkeit. Jedem Dinge, jedem Kunstwerk tritt er so passiv wie möglich entgegen, als Naturforscher, von Sympathieen oder Antipathieen möglichst frei.

Im jungen Goethe lebte der heiße Drang, sich voll auszuleben als echter Sohn der Zeit, auch in den

Kunstbestrebungen im heimischen Boden zu wurzeln und alle Kraft einzusetzen für eine gesunde Entwicklung der Kunst aus den Bedingungen des eigenen Volkes heraus; der Geheimrat und Minister hielt die deutsche Eiche für weniger schön als die südländische Cypresse und versuchte mit ernstem Bemühen den nordischen Baum unter südlichen Himmel zu verpflanzen in der stillen Hoffnung, er werde die Formen der Cypresse annehmen; der alte Goethe sitzt auf hoher Warte und blickt mit klugen Augen in das Getriebe der Welt, alles interessirt ihn, aber nichts bringt sein Herz in stürmische Wallung. Wird das Treiben zu bunt, dann ruft er wohl ein Wort hinein, von dem er gute Wirkung erhofft; aber er zürnt nicht, wenn das Wort ungehört verhallt.

Der junge Goethe war eine vorwärtstreibende Kraft in der Entwicklung der Kunstanschauungen seiner Zeit, die Theorien des Geheimrats Goethe waren ein retardirendes Moment. Dann aber entwickelten sich die Dinge ohne eine Mitwirkung des greisen Dichters langsam und stetig weiter. Der Klassicismus ging unaufhaltsam seiner Niederlage entgegen. Das aber bedeutete in letzter Konsequenz den Sieg des künstlerischen Subjektivismus, den Sieg jener Kunstanschauung, die der junge Goethe so meisterhaft verfochten hatte.

Druck von August Pries in Leipzig.

END OF REEL
PLEASE REWIND